

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Teatro y Performance

Informe académico por actividad profesional

Que para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro
Presenta:

Diana Gabriela Olivo de Alba Avendaño

Asesor:

Ricardo García-Arteaga Aguilar

Sinodales:

**Josefina Alcázar López
Germán Castillo Macías
Oscar Armando García Gutiérrez
Armando Partida Tayzan**

México, D. F. 2006.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Teatro y Performance

Contenido

Introducción

Capítulo 1 Del teatro al arte acción

1.1 El texto y la puesta en escena

1.2 La improvisación como herramienta para la creación y construcción de la acción escénica

- Proceso de la puesta en escena *La ciudad es de todos... que digan que estoy dormido*; y otros montajes

Capítulo 2 Performance

2.1 Diferencias entre teatro y performance

2.2 Elementos del performance

2.2.1 El cuerpo

- Crónica de cómo se gestó *Curando amnesias*/ antropología personal

2.2.2 El rito

- Contexto en que se concibió la pieza de arte acción *Ay, mis hijos*.

2.2.3 Los objetos

- La historia de los objetos en el desarrollo de los performances: *Tantas y tantas palabras*, *Curando Amnesias*, y *Sombras de Oaxaca: el Viaje*

Capítulo 3 Fuentes del arte acción

3.1 La resignificación de la memoria

- Realización del performance *Esta que está aquí se va...pero se queda*.

3.2 Los ritos de paso

- Proceso y significado de las acciones celebratorias *Vivir la vida a quemarropa*; *No me llores más* (autofuneral); y *Nupci@s*

3.3 La actividad onírica

- Creación del performance *Ojo de la cerradura*

Reflexión final

Bibliografía

Introducción

La ampliación y simplificación de opciones de titulación aprobadas por el H. Consejo Universitario en octubre de 2004 abrió a muchas personas la posibilidad de obtener el título de licenciatura a través de la modalidad de Informe académico por actividad profesional.

En apego a los Reglamentos General de Exámenes, General de Estudios Técnicos y Profesionales, y General para la Presentación, Aprobación y Modificación de Planes de Estudio, presento un informe que recoge buena parte de mi actividad profesional en la creación de performances.

De agosto de 1995 a febrero de 2002 desempeñé el cargo diplomático de agregada cultural de la Embajada de México en Venezuela. En esa etapa implementé, de la mano del embajador Jesús Puente Leyva, un plan de divulgación fundamentado en la idea de fortalecer la relación bilateral a través del diálogo cultural entre ambos países.

A las actividades centrales de difusión de la Embajada para promover la imagen de nuestro país en Venezuela -como fueron la realización y conducción de la serie radiofónica *México: su cultura hoy*; la elaboración de los guiones y el montaje de las puestas en escena para la celebración de Día de Muertos; la organización de ciclos de cine; la curaduría y coordinación de diversas exposiciones temáticas y de artes plásticas- se suma la autoría y presentación de los performances: *Vestigios*, *Ay, mis hijos*, *Ojos que no ven...corazón sangrante*, *Esta que está aquí se va... pero se queda*, más los creados estando ya de regreso en México.

Llevar a cabo estos trabajos, paralelamente a mis funciones diplomáticas oficiales, me permitió recuperar una parte medular de mi formación teatral y, al mismo tiempo, encontrar nuevos cauces creativos a través del performance o arte acción, expresión que -en mi caso- se nutre de un *corpus* autobiográfico y que he venido desarrollando en forma continua a manera de "ritos de paso".

El 31 de marzo de 2006 tuvo lugar en Ex-Teresa Arte Actual la presentación de la serie documental de performance *Mujeres en Acción*

compilada por Josefina Alcázar¹, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). La serie da testimonio de la obra de 17 creadoras de arte acción en México: Katina Bello, Maris Bustamante, María Eugenia Chellet, Andrea Ferreyra, Mónica Mayer, Lorena Méndez, Gabriela Olivo de Alba, Lorena Orozco, Elizabeth Romero, Elvira Santamaría, Katia Tirado, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Niña Yhared, Edith Medina, Toti, y Thereza López. Además de la gratificación personal que representa el hecho de que mi labor como performer haya sido considerada en esta investigación, es importante destacar que la serie fue realizada no por un especialista en artes visuales sino justamente por una investigadora de teatro y artes escénicas del CITRU que en los últimos años se ha dedicado al estudio de “las formas híbridas, interdisciplinarias y liminales tanto en el campo artístico como en el académico”.²

Resulta relevante también que el proyecto se llevara a cabo con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, lo que denota que el arte acción (performance) comienza a hacerse visible como objeto de estudio.

En el video proyectado durante la presentación de la serie mencionada participan con sus reflexiones y testimonios creadores y académicos de teatro, lo que contribuye a pensar el performance como una manifestación de las artes escénicas que desde su concepción atraviesa los linderos que tradicionalmente han delimitado los campos de las distintas disciplinas artísticas.

La suma de todo ello alimentó mi convicción de centrar mi informe académico por actividad profesional en los performances (o piezas de arte acción como me parece más adecuado nombrarlas) que he realizado en los

¹ Josefina Alcázar es autora del libro *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna* (CITRU/INBA, 1998); de la Introducción y Selección de textos de Guillermo Gómez Peña del libro *El Mexterminator, antropología inversa de un performancero postmexicano* (Océano, 2002) y coautora de la antología *Performance y Arte Acción en América Latina* (CINTRU/Ex Teresa/ Ediciones sin nombre, 2005). De 1995 a 1996 fue coordinadora artística de los Laboratorios del Teatro de Santa Catarina de la UNAM.

² Josefina Alcázar. *Mujeres en acción*. Serie documental de performance. 15 discos interactivos. CONACULTA, FONCA, CITRU. México, 2006.

últimos años, convencida como estoy de que en esa expresión subyace la esencia del teatro.

En un sentido amplio se considera que el campo de estudio de los investigadores de performance abarca las actividades propias de la condición humana: el actuar cotidiano tanto en los ámbitos privados como en los públicos; el ejercicio de roles de género, clase y grupo racial; los eventos sociales; las festividades rituales y -para no quedarnos en lo exclusivamente atribuible a la tradición- también se convierten en objeto de este campo de estudio los medios masivos de comunicación, el *internet* y su virtualidad. Hasta el aspecto performativo de los objetos, en su calidad de elementos de construcción social de la realidad donde los límites entre arte y vida se desdibujan, dan pauta a que confluyan las dimensiones estéticas performativas junto a las más elementales manifestaciones orgánicas y las expresiones íntimas resignificadas como formas de subversión política. Para propósitos de este informe me abocaré en mayor medida a la definición de performance en su sentido de expresión artística sin eludir, por supuesto, su trascendente presencia en la acción social.

El informe académico por actividad profesional que presento está estructurado en tres partes. En el primer capítulo, titulado *Del teatro al performance*, se indaga acerca del texto como eje de la puesta en escena y se analiza la noción de improvisación como herramienta artística para la creación y construcción del texto dramático, dando testimonio de algunas puestas en escena de mi práctica teatral que ya contenían elementos que apuntaban a una concepción performativa.

El capítulo segundo se centra en la experiencia del *Performance*, como género ensayístico, en las diferencias que guarda con el teatro, y en los elementos constitutivos del performance: el cuerpo, el rito y los objetos. En la tercera parte se exploran la memoria, los ritos de paso y la actividad onírica como *Fuentes del Performance*, nombre que se ha dado a ese capítulo. La intención es documentar la forma en que fueron ideadas las piezas de arte acción que he realizado; describir los contextos en que se llevaron a cabo y reconstruir los pasos del proceso.

1 Del teatro al arte acción

1.1 El texto y la puesta en escena

Poesía en voz alta, movimiento surgido en 1956 en el ámbito universitario con personalidades como Octavio Paz, Héctor Mendoza, Elena Garro, José Luis Ibáñez y Juan José Arreola, emerge de la confrontación ante una forma teatral de un costumbrismo anquilosado, proponiendo en sus manifiestos “la labor de equipo, sin *estrellas*, producto de un auténtico taller universitario”, y la recuperación de los autores clásicos. Un teatro en el que “el idioma llevado a su expresión más alta vuelve a ser idioma original, común y comunicable. El idioma en que todos pueden reconocerse y reconocer a los demás. Esta es, ha sido y será la intención primaria del teatro. De ahí su función liberadora y unificante...”

Octavio Paz lo recordaría como “la aventura teatral (...) en cuyo tablado las voces del Arcipreste de Hita, Quevedo y Calderón alternaron con las de Eliot, Ionesco y Genet.” Reconocería que en México no existían investigaciones sobre el movimiento; sin embargo, “el curioso puede leer el pequeño libro de Roni Unger: *Poesía en voz alta in the theater of Mexico*, publicado por la Universidad de Missouri en 1981”¹

En el artículo “México y siglo XX en el teatro”, que aparece en el número setenta de la *Revista Biblioteca de México*, Luis de Tavira lo describe como un movimiento que:

trascendió muy pronto el propósito poético fundacional. Provocó el enfrentamiento de las fronteras entre lo teatral y lo propiamente literario del teatro y sometió el concepto de lo clásico a una crisis de actualización escénica. La primera consecuencia de la recuperación escénica de la tradición, cuando se sitúa en la perspectiva histórica y ésta converge con el imperativo de vigencia que el teatro exige como arte vivo y no como exposición

¹ Octavio Paz. *Generaciones y Semblanzas. Escritores y letras de México*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997, p. 127.

museográfica, es la desmitificación que escandaliza a los adoradores del canon. (...) De la experiencia de *Poesía en voz alta* y de su controvertido rompimiento con el canon clásico, se rescata justamente lo novedoso, el acceso del teatro mexicano al concepto de la modernidad teatral: *la puesta en escena*. Su ejercicio provocó el movimiento que transformó de modo irreversible la teatralidad mexicana.²

Por su parte, en el *Recuento del teatro mexicano: drama y escenificación*, Miguel Ángel Pineda hace alusión al

primer programa presentado en 1956 con el auspicio universitario y que a la postre se convertiría en el detonante de la puesta en escena, de manera totalmente opuesta al teatro comercial que desde entonces optó por la importación y calca de musicales neoyorkinos en los mejores casos.

La fundación de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y la fundación de lo que actualmente es la carrera de literatura dramática y teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México coadyuvan también a la maduración de un teatro nacional.³

Se abrían, así, nuevos rumbos para la práctica teatral en nuestro país. Se cuestionaba la dramaturgia convencional mientras se configuraba una nueva concepción del papel del director como creador de puestas en escena.

Un par de décadas después, los que nos acercamos al teatro universitario, primero a través de los talleres de la Escuela Nacional Preparatoria y, más adelante, a la formación teatral académica, encontraríamos en él espacios invaluable de experimentación y búsqueda.

² Luis de Tavira. "México y siglo XX en el teatro". Revista Biblioteca de México, Número 70. México, 2002, p. 30.

³ Miguel Ángel Pineda. "Recuento del teatro mexicano: drama y escenificación". *Introducción a la cultura artística Siglo XX*. Gobierno del Estado de Sinaloa. México, 1998, p. 101.

A finales de los años setenta compartí con María Eugenia Pulido, Vera Larrosa y Ernesto Bañuelos la experiencia del montaje de la pieza *De ahora en adelante... sólo conciencia de besar* dirigida por Carlos Téllez, con escenografía de Germán Castillo, que se presentó en Casa del Lago.

La puesta en escena estaba basada no en un texto dramático sino en una serie de poemas de Larrosa y Bañuelos. Romel Rosas acompañó el montaje como asistente de dirección, y tuvo a su cargo el diseño gráfico de los programas de mano y los carteles.

Más que la construcción de personajes, el reto para nosotros -actrices y actor- era reconocer los “registros tonales” de los textos poéticos, y crear atmósferas y situaciones que provocaran tensión dramática. Era claro que no pretendíamos hacer un recital poético en el que se privilegiara la voz, de tal suerte que la primera parte del proceso se centró en el entrenamiento y exploración del cuerpo. Teníamos la certeza de que era en el territorio corporal de cada uno de nosotros donde encontraríamos los detonantes expresivos singulares que permitirían crear el lenguaje escénico del conjunto. No se trataba de algo dancístico o coreográfico sino de hallar el eje del movimiento interno y los subjetivos ritmos anímicos de la acción. No creábamos personajes, éramos nosotros en el escenario ante una serie de situaciones afectivas y amorosas que nos eran propias.



Gabriela Olivo de Alba en *De ahora en adelante... sólo conciencia de besar*. Casa del Lago, 1977.

Cada uno recurría a datos, a retazos autobiográficos que se incorporaban, tal cual, a la narrativa dramática: una escena de una película familiar de Ernesto en su niñez en Torreón, Coahuila, escondiéndose entre las faldas de la Tía Nena que él mismo proyectaba con un viejo aparato sobre los muros de la sala de Casa del Lago mientras decía: “me empecé a dar cuenta de que era diferente cuando en las caricaturas ningún niño se enamoraba de su amigo...”, y se establecían puentes que conectaban las experiencias íntimas particulares con la realidad social que como generación post ‘68 vivíamos.

Téllez y yo habíamos trabajado en otros montajes con métodos similares. En 1974, en el Teatro Milán, en *Los Sueños de Quevedo*, obra que dirigió Miguel Sabido -en calidad de profesor invitado- con un grupo de jóvenes que estudiábamos la licenciatura, y en la puesta en escena de *El Lugar sin Límites* (dirigida al alimón por Carlos Téllez y Alfonso Alba, en 1976).

Las delirantes imágenes visuales del montaje de Sabido se lograban con los abigarrados conjuntos humanos que iban construyendo nuestros cuerpos y que hacían recordar las barrocas estampas y pinturas españolas de la época. Los gestos y las dislocaciones corporales, los registros y matices de la voz eran producidos por la interpretación -casi orgánica- que hacíamos de las situaciones satíricas quevedianas sin apegarnos a un modelo formal previamente establecido. Eran el resultado de cruces de analogías sobre los que Sabido nos inducía a indagar: aquellos elementos del pasado hispano que identificábamos en nuestro presente inmediato; y el reconocernos -contemporáneamente- en los primigenios impulsos emotivos de las distintas personalidades manifiestas del autor. Nos adentrábamos en la idea de la dicotomía vida-muerte, al tiempo que se nos revelaba el concepto de *eros* y *tanatos* como unidad.

Durante el proceso realizábamos un análisis exhaustivo de los textos. La estructura de la puesta se apegaba a los episodios originales del autor de *Los Sueños*, de tal manera que el sueño del Juicio Final, el del Infierno y los demás se iban hilvanando con letrillas satíricas y textos de otras obras del propio Quevedo como *Gracias y desgracias del ojo del culo*, o los poemas *Al ruiseñor* y *Amor constante más allá de la muerte*.

Las sesiones de ensayo iniciaban, casi siempre, con una rutina de ejercicio físico y de respiración hasta alcanzar un estado de “relajación profunda”. En este estado escuchábamos a Sabido o a Torres Cuesta leer un fragmento, unas líneas de los textos que parecían entrar en nuestros relajados cuerpos y que dejábamos fluir, a través de ellos, hasta localizar los “nodos” o puntos focales en que encontraban su correspondencia. Sabido basada esta exploración en la teoría de que en el cuerpo podíamos ubicar las zonas donde se generaba la energía de las emociones propias de los distintos géneros dramáticos.

La teoría del tono que había desarrollado se estructuraba a partir de las enseñanzas de los géneros dramáticos del Seminario de Teoría Dramática que impartía Luisa Josefina Hernández. Los tonos de la tragedia y la farsa encontrarían sus cajas de resonancia corporal en la zona baja o pulsional, el melodrama en la zona media o emotiva y los tonos de la pieza didáctica, más racionales, en la zona intelectual. El director explica así como surgió la idea y recuerda una entrevista que sostuvo con Jerzy Grotowsky, cuando se presentó en México la obra el *Príncipe constante*, como parte del programa de la Olimpiada Cultural en 1968:

...al observar que la actriz Martha Zavaleta al cambiar la energía de lugar cambiaba el "tono" de la escena representada en las obras. En un lenguaje coloquial hablábamos de una "zona" intelectual de actuación, una zona "emotiva" y una zona "pulsional" o instintiva. Y que cada una de las tres disponía de ciertos lugares específicos desde los cuales el actor emitía la energía y en cada uno se daban variaciones. Yo los llamé "nodos": nodos intelectuales, emotivos y pulsionales. Al llegar Jerzy Grotowsky a México para presentar su mundialmente famosa puesta de *El príncipe constante* lo contacté inmediatamente y asistió a uno de mis ensayos; al explicarle mis puntos de vista coincidió plenamente con la idea del cambio de energía como factor fundamental del tono.⁴

⁴ Miguel Sabido. *El tono del beneficio social*. <http://www.etcetera.com.mx/pag42ne52.asp>
Consultada el 10/06/06

Entre los estudiantes que estuvimos en la obra recuerdo en escena a Margarita Castillo, Lucero Suárez, Rogelio Rojas, Héctor Berthier, Javier Rivas, Alfonso Alba, Carlos Téllez, Robelo Iglesias y, como asistente de dirección, a Gustavo Torres Cuesta. La escenografía y el vestuario, en cuya producción y manufactura participamos todos, fueron diseñados por Kleómenes Stamatiades.

Durante un receso de los ensayos se me autorizó viajar a Venezuela para participar como actriz en la obra *Ginecomaquía*, escrita y dirigida por Hugo Hiriart, basada en la violación a un grupo de mujeres en un manicomio, pieza con la que representábamos a México en el Festival Internacional de Teatro de Caracas 1974. Ahí tuve la oportunidad de conocer a Carlos Jiménez, el director del Festival, que había estado en México dirigiendo *Fantoche* de Peter Weiss, un controversial montaje que realizó con estudiantes de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM, provocando un conflicto que lo obligaría a abandonar el país de manera inesperada y que derivaría en la toma del Foro Isabelino. También pude ver teatro de distintas partes del mundo, lo que nutrió mi trabajo al regresar. Entre otras obras recuerdo, de manera especial, una función de la *Cuadra de Sevilla* en el Ateneo de Caracas, que se desarrollaba -toda- sobre una mesa de grandes dimensiones; los españoles me volvieron a impactar, tanto como la primera vez que los vi en México, cuando asistimos a Casa del Lago varios compañeros convocados por Marcela Ruiz Lugo, que había sido profesora de algunos de nosotros en el taller de teatro de la preparatoria 4 y después en la carrera.

Los integrantes de la *Cuadra de Sevilla*, compañía dirigida por Salvador Távora, venían de una España todavía bajo la dictadura franquista. Presentaban *Quejío*, un estudio dramático sobre cante y bailes de Andalucía, experiencia a la que Távora evocaría de esta manera:

Yo conocía, porque estaba en ellos, casi todos los ambientes en los que el cante y el baile de Andalucía se daban o se vendían. Me hacía mil veces la pregunta de por qué los cantes y los bailes no reflejaban las realidades concretas de los andaluces que los hacíamos. Poco a poco, no haciendo estudios sobre ello, sino

buscando en mi propia realidad, llegué al descubrimiento de que, por un potente fenómeno canalizador, nuestros cantes y nuestros bailes andaban por un lado, y nuestras necesidades por otro. Busqué, día tras día, un auténtico modo de expresión de nuestras realidades actuales, y llegué al convencimiento de que nuestra actualidad estaba fuertemente falseada y ocultada por sólidos tópicos: una corriente traumatizadora había hecho de todo lo andaluz, y de los andaluces, de los que cantábamos y de los que no cantaban, instrumento utilizable para poner una careta alegre y colorista a un pueblo triste y sin color (...) Me planteé entonces la necesidad de investigar en el pasado, no de cómo cantaban nuestros bisabuelos, sino "por qué", y llegué a ver muy claro que un ¡ay!, su ¡ay!, antes de ser producto utilizable, era el grito inconcreto, temeroso, resignado y conformista, que, en el límite de lo posible, denunciaba la aplastante situación socio-económica en que vivían. (...) La cosa es que nació lo que yo deseaba: un duro esquema abierto a la aportación de vivencias individuales. A él se fueron integrando Joaquín, Pepito, Juan, Angelines, José, Miguel, y ya, todos unidos en la extremada entrega física que nos exigía la idea, y echando a un lado flamencólogos, academicistas y momificadores de pasadas culturas, nos fuimos buscando "por dentro" el más auténtico modo de expresión heredada: el cante y el baile.⁵

⁵ Salvador Távora, *Estudio sobre cante y bailes de Andalucía*.
<http://www.teatrolacuadra.com/Quejio/index.htm> Consultada el 10/06/06



Cuadra de Sevilla en *Quejío*. Circa 1972.

Era una pieza con gran economía de recursos escénicos, donde los ancestrales sonidos del canto jondo se transformaban primero en lamento y luego en exigencia cuando casi al finalizar la pieza uno de los actores -sujetando una cuerda entre las manos atada, a su vez, a un pesado barril de madera- avanzaba hacia la sala, ubicando entre el público a algún español residente en México y conminándolo en un grito, mitad reclamo mitad súplica, a jalar con él: “vuelve a tu casa José, vuelve a tu casa y ayuda.”

Al año siguiente de *Los Sueños de Quevedo* Carlos Téllez y Alfonso Alba se dieron a la tarea de adaptar la novela de José Donoso *El Lugar sin límites*, que dirigieron de manera conjunta en el teatro Santa Catarina en Coyoacán. En el reparto participábamos Tito Vasconcelos, como la Manuela, Matilde Kalfon, Elidé Soberanis, y yo en el papel de la Japonesita. Retomando las enseñanzas de Sabido, y haciéndolas propias, fue armándose el montaje de la obra que se desarrollaba en un escenario semicircular diseñado por Germán Castillo.

La música era otro elemento que formaba parte fundamental del proceso exploratorio para las puestas en escena de Carlos Téllez con quien también realizamos, en 1978, Ernesto Bañuelos, Jorge Ortiz, Tito Vasconcelos, Matilde Kalfon y yo, *Eva, Evita o simplemente Ella*, del dramaturgo y dibujante franco argentino Copi con traducción de Olivier Debroise y Luis Zapata.



Tito Vasconcelos, Gabriela Olivo de Alba y Ernesto Bañuelos en *Eva, Evita o simplemente ella*. Centro Universitario de Teatro, 1978.

La obra, sobre los últimos momentos en la vida de Eva Duarte de Perón, rompía irreverentemente con la mítica imagen de la mujer a quien llamaran “la esperanza de los descamisados”. Fue producida por Difusión Cultural de la UNAM, y representada en el teatro del Centro Universitario de Teatro - en la calle de San Lucas, en Coyoacán- y en una breve gira auspiciada por el gobierno del estado de Baja California Sur. Luis Rivero compuso la música de las canciones

que a mí me tocaba interpretar y también la de la parte coreográfica, esta última de Jorge Domínguez.



Jorge Ortiz, Ernesto Bañuelos, Gabriela Olivo de Alba, Matilde Kalfon y Tito Vasconcelos (de espaldas) en *Eva, Evita o simplemente ella*. Centro Universitario de Teatro, 1978.

El montaje acentuaba, formalmente, el carácter de cómic con elementos de la escena pintados directamente sobre los muros, la escalera y el piso; y con el uso de pelucas realizadas en papel maché que parecían inspirarse en el *Pop Art* de Lichtenstein y Andy Warhol, espíritu que también se filtraba estilísticamente en la actuación.

Es importante reiterar que las experiencias teatrales que he descrito se basaban en textos, aunque como he mencionado no siempre fueran obras dramáticas. El texto era el motor, el eje que conducía el proceso, y el director el autor de la puesta en escena.

1.2.1 La improvisación como herramienta para la creación y construcción de la acción escénica.

La improvisación como instrumento para la construcción escénica fue la premisa de la que surgió *Una función de teatro* que realizamos, en 1979, para un programa itinerante de la UNAM, Carlos Téllez como director y Ernesto Bañuelos y yo como actores.

Una maqueta del escenario –un *teatrino* construido por Fernando Arechavala Lascuráin⁶- era el único elemento en la escena vacía que servía de apoyo para explicar al público en la primera parte de ese suceso teatral los elementos constitutivos del escenario. En la segunda parte invitábamos a los asistentes a sugerir los temas sobre los que se desarrollaría el conflicto dramático de esa función.

A propósito de la improvisación, descrita como juego actoral y método de trabajo, Peter Brook asume que:

Jugar es para nosotros también una disciplina externa e interna, un método de trabajo. Una realidad que se logra plenamente en la irrealidad. (...) El teatro, sí, es el hombre. El hombre en tanto que es un ser cuya naturaleza le permite, además vivir el mundo, imaginarlo. No vivir en la fantasía sino en la intuición de lo que realmente es cierto. Hablando de los actores, esta intuición es la piedra de toque de su trabajo.⁷

La idea de juego llegaría más lejos entre un grupo de actores del Teatro Experimental de Montreal, que concibieron la improvisación de una pieza teatral

⁶ Fernando Arechavala fue coordinador de difusión cultural en la ENEP Aragón, y director de Casa del Lago durante el periodo 1982-1984.

⁷ Rodolfo Obregón. *Utopías aplazadas*. Conaculta, Cenart, Dirección General de Publicaciones. México, 2003, p. 148.

como un evento deportivo cuya acción se daría de manera única e irrepetible en cada representación. Crearon así en los setentas un espectáculo teatral con una estética basada en el Hockey. Surgiría así el Match de Improvisación, transformándose en un suceso inmediato que encontraría grandes adeptos en Argentina:

Veinte años después del arribo del match de improvisación a la Argentina —tuvo buena respuesta en la vanguardia teatral de los 80—, la cartelera porteña, en salas no comerciales, ofrece numerosos espectáculos de improvisación. Los grupos Sucesos Argentinos, Qué rompimos (dirigido por Osqui Guzmán), la Compañía de Teatro-Improvisación Argentina comandada por Fabio Mosquito Sancineto y la Liga Profesional de Improvisación, conducida por Ricardo Behrens, entre otros, tienen su lugar en teatros de Buenos Aires. Todos trabajan con el mismo género, pero cada uno defiende su identidad.⁸

En nuestro caso la historia y los personajes de *Una función de teatro* surgían en el instante de la representación. A diferencia de otras piezas en que la improvisación era parte de los ensayos y, en general, la llevábamos a cabo en relación con el texto, ahora la improvisación ocurría sin otro soporte que la intuición: ante la presencia del público se construía la acción dramática convirtiendo a los espectadores, además, en cómplices y partícipes de la autoría.

Proceso de la puesta en escena *La ciudad es de todos... que digan que estoy dormido, y otros montajes*

A principios de los años ochenta Ernesto y yo sentimos el impulso de salir a recorrer las calles de la ciudad con el propósito de hacer una obra escénica que, prescindiendo del director, nos permitiera recuperar la memoria urbana.

⁸ María Ana Rago. *Teatro: a escena sin ningún libreto. El juego de la improvisación al poder*. <http://www.clarin.com/diario/2003/06/20/c-00601.htm> Consultada el 12/06/06.

Eran tiempos en que, sin consulta ciudadana alguna, durante la regencia de Carlos Hank González y bajo el lema oficial *La ciudad es de todos*, el paisaje de nuestra metrópoli se transformaba. Aquí y allá se destruyeron calles, se tiraron camellones, se talaron árboles y se redujeron las banquetas para dar paso a los ejes viales mientras la numeración que se les asignaba iba sustituyendo la nomenclatura original de calles y avenidas: de la noche a la mañana nos encontramos con la memorable avenida San Juan de Letrán convertida en Eje Central, la calle Eugenia rasurada -literalmente pelona sin camellón ni palmeras- fue rebautizada como Eje 5 Sur, y el Parque de Mariscal Sucre desapareció seccionado por nuevos trazos. El peso flotaba, las organizaciones sindicales se manifestaban en contra de los topes salariales y a la par se instituía el cobro del IVA.

No contábamos con texto alguno, de tal suerte que asumimos que tendríamos que encarar el rol del autor a partir de nuestra experiencia como actores. Diseñamos una metodología que consistía en los siguientes pasos: investigación en campo; recopilación de información; desarrollo de improvisaciones; elaboración del guión teatral y puesta en escena.

Para la investigación en campo diseñábamos rutas. Un día seguíamos el recorrido del autobús Roma-Mérida, unos tramos en transporte público y otros caminando, nos deteníamos a mirar tras las rejas de alguna escuela pública lo que ocurría en el patio a la hora de hacer Honores a la Bandera para, al día siguiente, adentrarnos en callejones de la colonia Guerrero. Por las noches la visita a un salón de baile, a un hoyo Funk, a una esquina en Insurgentes donde una María se guarecía de la lluvia. El último piso de la Torre Latinoamericana y el mirador de la carretera México-Cuernavaca servían de observatorio para cartografiar la ciudad.

A manera de diario o bitácora de viaje -porque en realidad nos sentíamos viajeros en nuestra ciudad- cada uno hacía anotaciones acerca de aspectos que llamaban su atención durante la jornada, realizaba el registro de los sonidos escuchados, de fragmentos de conversaciones oídas, de las personas vistas y de los recuerdos personales que algún sitio le hacía evocar. De ahí, de la información recabada, pasábamos a la improvisación en escena de donde iban

surgiendo los textos que transcribíamos para dar cuerpo al guión que se escribía de manera simultánea al montaje de la obra que anunciábamos así en el programa de mano:

Sufrir la ciudad no quiere decir odiarla. Quienes vivimos aquí con cierta conciencia de habitantes, no tenemos más remedio que amarla a pesar de todo. A pesar de los autobuses pintados. A pesar de los semáforos descompuestos. A pesar de la polución. Finalmente, habrá que pensar en soluciones para esta ciudad: quienes la amamos no podríamos dejarla morir con los brazos cruzados. Nos está tocando vivir la transformación, el crecimiento desmesurado, la escasez, el desquiciamiento. Cada nueva avenida significa un daño al paisaje anterior. El riesgo es perder la memoria. *Que digan que estoy dormido*, es un espectáculo que parte de esta preocupación. Quiere ser un poema, una recuperación del mito, quiere ser una experiencia vivida desde dentro, desde la relación que cada uno de nosotros podría guardar con el todo, con ese montón de calles desordenadas, con los edificios, con el asfalto, con varios millones de personas más.

Con el apoyo de Romel Rosas que se integró como asistente y diseñador de la escenografía y el vestuario hicimos un esbozo del andamiaje de la obra que tenía como hilo conductor un “rumor urbano” que contaba la desgracia ocurrida a una pequeña, conocida como la Niña Cerelac por haber participado en un anuncio comercial de ese producto.



Gabriela Olivo de Alba interpretando a la Malvada, asesina de la Niña Cerelac, en *La ciudad es de todos... que digan que estoy dormido*. Centro Universitario de Teatro, 1980.

Según el rumor una pareja de sudamericanos (uruguayos o argentinos) aprovechando la amistad que habían hecho con los padres de la niña, durante la ausencia de éstos, se la robaron para, después de matarla, abrirla en canal y rellenarla con droga que transportarían en su cuerpecito haciéndola pasar, en la aduana, como su hijita dormida. Para enfatizarlos como personajes de mera ficción, la pareja de malvados aparecía en atmósfera de café concert cantando:

Venimos desde muy lejos de paso por la ciudad el conecte
es la morfina sin nombre ni identidad.

De todas las pequeñitas que habitan en la ciudad tan sólo
preferimos a una en particular.

Sus felices progenitores confianza nos tomarán y cual
vecinos deliciosos gozarán nuestra amistad.

Al cine, al parque, a la feria llevaremos a pasear a la niña
encantadora que ya casi sabe hablar... es la *Niña Cerelac*



Gabriela Olivo de Alba y Ernesto Bañuelos.
La ciudad es de todos... que digan que estoy dormido. CUT, 1980.

El montaje estaba estructurado en viñetas escénicas que mostraban historias de personajes anónimos de la ciudad:

ESCENA IV RECORRIDO TURÍSTICO

(Aparecen dos vigorosos jóvenes en patines, que mientras explican al público los lugares por donde pasan, hacen piruetas.)

PATINADOR.- Bucareli y Paseo de la Reforma. Antes aquí estuvo “El Caballito” . Allá se divisa Cristóbal Colón, el monumento a Cuauhtémoc y el Ángel de la Independencia; se cayó en el cincuenta y siete y no pudo volar. ¡Viva la vida... Caminar por Madero....

(Una mesera de Sanborns, falda almidonada y charola al hombro, patina dificultosamente mientras rezonga.)

MESERA.- Yo si le pongo dos galletas al Banana Split y también al Tres Marías. El nuevo gerente dio orden de que no pongamos ninguna... y yo... ¿por qué le voy a cuidar los dineros a Sanborns?, si cuando un cliente se van sin pagar, su consumo lo descuentan de mi sueldo. Además en la carta dice que los helados llevan galletas...

y yo les pongo dos galletas, dos al Banana Split y dos al Tres Marías.

(Los patinadores que se han quedado oyendo a la mesera continúan su recorrido alegremente.)

PATINADOR.- Caminar por Madero. Reconocer una clase de historia en La Profesa a medio hundir. Caminar adoquinadamente y descubrir al fondo el Zócalo, una bandera ondea para todos. La historia concentrada en serpentinas y luces tricolores. ¡Viva la vida!... Caminar por el parque de La Bola o mirar desde la esquina el kiosco de Santa María la Ribera, mientras los niños juegan y las mamás en casa preparan la merienda. Comer un rico bisquet o un polvorón chino, en un café por supuesto de chinos.

PATINADORA.- Pasarte una tarde de suspenso en el convento del Carmen, recorrer los sótanos, las salas de suplicio de las monjas y no encontrar por ningún lado las famosas vírgenes momificadas. ¡Viva la vida! ¡Chapultepec! Cruzar por un túnel maloliente y subir en un viejo elevador, ¡cincuenta centavos!

PATINADOR.- ¡No!, el letrero de encima dice tres pesos.

PATINADORA.- Busco por todos lados los vestidos de la emperatriz Carlota que murió loca y ya no están. El lago con sus escolares empapados hace tener nostalgias a cualquiera. Bajo corriendo al salón de los espejos y me dice un vigilante:

“Está cerrado desde hace años, lo están remodelando”. ¡La casa de los espejos!; jugar a ser una señora gorda, gorda a ser una niña larga y muy escuálida. Así sería mi hija si me hubiera casado con aquel novio tan flaco. ¡Viva la vida!

PATINADOR.- Si se te hace tarde en el bosque de Chapultepec verás, como yo vi, al cazador de ratas con su resortera infantil y su cara siniestra, a los guardias del presidente con sus “walkie talkies”. ¡Viva la vida! En un trolebús paso por Lecumberri y se que ahora está desierto, pero no de recuerdos. ¡Viva la vida! Desde un edificio cercano veo a Ciudad Universitaria y está vacía..., casi vacía. Recorro las “islas” con la mirada y me acuerdo de las parejas fajándose, de las voces en los altoparlantes y tengo ganas

de llorar, pero me acuerdo que vine de incógnito. Descubro la biblioteca y la explanada... está sola, casi sola. ¡Viva la vida!

PATINADORA.- ¡Ay Frida!, visitar tu casa me pone triste y nunca en ningún lugar siento este cariño por México, este amor mitad suplicio, mitad rebanada de sandía en boca sedienta.

PATINADOR.- ¡Frida!, soy un intruso cuando camino por tu casa. Visito el estudio de Diego, leo tus cartas.... y me encuentro con tu cama, tu intimísima cama, la de las mariposas en el techo, los retratos de Lenin y de Mao. “Esta casa es de Diego Rivera, Frida Kahlo, Elenita...” ¿Frida? ¿Dónde están todos tus cuadros? La última vez que fui vi unos cuantos. ¡Viva la vida! Si tú vives en la ciudad de México y no conoces el Teatro Blanquita, no tenemos nada de qué hablar.

PATINADORA.- Si no conoces Juanacatlán, que no Don Alfonso Reyes, no tenemos nada de qué hablar. Las antiguas Vizcaínas, los hoteles de paso, los hoyos Funk...



Gabriela Olivo de Alba y Ernesto Bañuelos.

La ciudad es de todos... que digan que estoy dormido. CUT, 1980.

Una a una se iban sucediendo las vivencias del tragafuegos, de la vecina de la calle Eugenia, del automovilista accidentado en la Glorieta de Insurgentes y las peripecias urbanas de la “seño” Conchita, escena que transcurría como a continuación se transcribe:

ESCENA VIII LAS PERIPECIAS URBANAS DE LA “SEÑO”
CONCHITA.

(Una maestra de escuela primaria entra a escena vendada de la cabeza. El himno nacional mexicano se escucha tocado a piano.)

MAESTRA.- Pues bien, niños, me imagino que les sorprende verme llegar en estas circunstancias al salón de clases. Quiero leer una carta que escribí poco después de que me aconteciera este, digámosle, desafortunado incidente. Mi carta está dirigida a ustedes, mis alumnos, porque me siento culpable. Durante todas las clases desde que empezó el año les he estado diciendo mentiras acerca de lo que pasa en el mundo, en nuestro país, en nuestra ciudad. Mi carta dice así:

“¡Basta! Estoy harta de mis alumnos, sobre todo de Pedro y de Laurita que parecen ser los más brillantes de la escuela. Para cuando esta misiva llegue a sus manos, espero estar muy lejos de esta subdesarrollada ciudad con pretensiones de metrópoli a la que odio, la causante de mi muerte. Con mi muerte me libero del tráfico citadino, de los violadores, carteristas, cláxones y lo que es más importante me libero de los burócratas, es decir, me libero de mi misma porque yo también soy una burócrata.” (Guarda la carta.)

Ustedes se han de asombrar de que yo, la “seño” Conchita, haya pensado en el suicidio. Una de las causas es esta: la lista del famoso IVA (Saca un recorte de periódico con la lista del IVA) Yo tengo treinta ocho años, desde los veinte me he dedicado al magisterio y hasta la fecha por soportar desde las ocho de la mañana hasta las dos de la tarde a un montón de mocosos insolentes, recibo la ridícula cantidad de cuatro mil quinientos pesos quincenales.

Estoy harta de ustedes, de los agentes de tránsito, del regente, del señor presidente y de la mentada patria y más que de la mentada patria del himno nacional que todos los lunes les hago cantar.

Yo... no soy una mujer bella, ni una mujer que pueda vestirse bien. No obstante la "seño" Conchita quisiera tener algún enamorado, algún novio, algún "galán" o "chavo" como dicen las muchachas ahora. Ayer me invitó a salir un ex compañero de la Normal y decidí comprarme unos zapatos en Liverpool, porque en las tiendas del ISSSTE, la verdad los zapatos son una porquería, o si no una porquería, parecen francamente de prostituta con unos tacones de este pelo. Llegué a Liverpool y busqué unos que me parecieran bonitos, de tacón muñeca. Consulté la lista del IVA y resulta que sí, que en los zapatos había impuesto y que los que a mí me gustaban, los de tacón muñeca, costaban ochocientos noventa y cinco pesos y con el mentado IVA casi mil. Eran los más sencillos, a menos que me hubiera comprado unos tenis, pero ustedes se imaginarán que para salir con el "galán" no podía ir con tenis. Salgo de Liverpool y en la esquina me pongo los zapatos para amoldarlos, pero como los zapatos a pesar de ser caros están tan mal hechos, iba yo caminando como perico en el empedrado. Total, que tengo que atravesar un mentado eje vial,.... voy cruzando como ya les dije, como perico en el empedrado y uno de mis zapatos se me atora en una coladera. Lo trato de sacar rápidamente por que vienen muchos carros y el tacón se me va. A mí lo único que se me ocurre es parar el tráfico, llamar a un agente y suplicarle que me ayude a quitar la coladera para recuperar mi tacón. Si ustedes creen que el agente me hizo caso, ese hombre al que yo les he enseñado a respetar por ser el encargado de velar por nuestra seguridad, se equivocan. El tal representante de la ley, me dijo que estaba loca, que yo no era más que una vieja histérica y loca y que cómo se me había ocurrido detener el tráfico. Me dio de macanazos para que me quitara y me dejó en el estado en que me ven. Me llevó detenida, y en la Delegación la maestra Conchita, a la que

ustedes respetan tanto, decidió suicidarse de esta manera (se mete el zapato en la boca e intenta ahogarse), pero no resultó, porque al meterme el zapato, y esto me da mucha vergüenza confesarlo, vomité y al vomitar bañé al agente y al bañarlo manché su uniforme y por este hecho me consignaron por daños a la nación.

Quiero decirles que este intento fue fallido, pero que en este momento frente a ustedes mis cincuenta y cinco alumnos, ¡no!, cincuenta y tres porque hoy faltaron dos ¿verdad?, pues ahí les platican como estuvo la cosa...con esta banda que es nuestra enseña patria (saca un listón tricolor), nuestra enseña nacional, en este salón de clases la maestra Conchita se va a colgar. ¡No! ¡Nada de lágrimas! (La escena se oscurece)

La improvisación en este proceso funcionó no como un adiestramiento en la formación de actores, sino como eje fundamental para la construcción del guión, de la acción dramática y de la puesta en escena como creación terminada. Los actores, en un binomio que conjugaba el rol de autores e intérpretes, develábamos la trama de las historias que cobraban vida en el escenario. Esta forma de creación marcaría mi concepción del trabajo teatral al ubicar al actor como partícipe directo de la autoría de la puesta en escena tal como ocurriría en montajes posteriores: *Lección de anatomía* (1981), *Morir de amor* (1982-1983) y *Palabras* (1984).



Programa de mano de la obra *Lección de Anatomía*. 1981.

Por encargo de la Dirección General de Actividades Socioculturales de la UNAM para un programa de teatro itinerante que abordaba el tema de la salud, con la colaboración de Carmen Limón como guionista, realizamos el suceso teatral *Lección de anatomía* (1981). Del mismo modo que habíamos hecho con la puesta en escena sobre la ciudad llevamos a cabo el trabajo de campo y la investigación en gabinete: visitamos clínicas y hospitales de distintas especialidades, entrevistamos a médicos, enfermeras y pacientes; acudimos a la morgue de la Facultad de Medicina para asistir a la disección de un cadáver; y revisamos material documental y bibliográfico sobre medicina social, corriente que pugnaba por lograr una visión integral de la medicina que considerara a los pacientes como individuos que interactúan en un contexto social; y cuestionaba la práctica médica por especialidades por ser un enfoque que tiende, por una parte, a mirar a las personas a través de los órganos y sistemas enfermos, como si se tratara de seres fragmentados; y por otra, deja de lado la compleja relación de los pacientes con su entorno familiar, laboral y social.

Con los elementos de la investigación pasamos a la improvisación en escena –con Carlota Villagrán integrada también como actriz-, a la grabación de los diálogos que se generaban durante estos ejercicios, y a la transcripción de los mismos que, con un tratamiento más depurado, llevaba a cabo Carmen Limón, formada en comunicación en la Universidad Iberoamericana, para dar cuerpo al guión y a la creación colectiva de la puesta en escena.

Lección de anatomía se escenificó para estudiantes de las distintas facultades y escuelas de estudios profesionales de la UNAM, pero lo más interesante de esta experiencia teatral serían las presentaciones en nosocomios con un público conformado por pacientes, médicos y enfermeras que se veían reflejados y confrontados en la escena. Al finalizar la presentación se abría un espacio para que el público debatiera sobre los contenidos y fijaran posiciones: había quienes discrepaban y quienes manifestaban su identificación con uno u otro personaje, como el de Ella:

ESCENA III

(Ella está apoyada contra un panel con los brazos extendidos en cruz, con los ojos desorbitados)

Ella.- (En susurro vehemente) ¡Paty, Paty! ¡No me dejes cerrar los ojos! Mis manos atadas al volante, mis pies a los pedales; mis manos al volante, mis pies a los pedales... mis manos y mis pies girando como un rehilete...(sonido de ambulancia que se va haciendo nítido) una lluvia de estrellas pequeñísimas, punzantes e hirientes penetraron mi carne, cortaron mi cara, mi cuello, mis manos... (gritando) ¡Paty, no me dejes cerrar los ojos! (contiene la respiración intentando calmarse) Tengo que hablar, tengo que hablar para no cerrar los ojos... pero todo es tan blanco, ¿por qué todo es tan blanco si yo no quiero cerrar los ojos?

(El sonido de la ambulancia cesa. Ella se desprende lentamente del panel y va adquiriendo un semblante relajado y la actitud de penetrar en un lugar que observa cuidadosamente)

Ella.- Todo es tan blanco como el consultorio del ginecólogo, Paty. Sí, exactamente igual de blanco.

(Se sienta lenta, cuidadosamente en un banco giratorio de metal)

Aquella tarde no había mucha gente esperando la consulta... (ansiosa) “¿la señora López?” (hace el intento de levantarse pero se vuelve a sentar) pero no, no era a mí, (pausa) volvieron a llamar a otra señora López.... (en actitud obediente) “¿Sí? ¿a mí? sí, gracias.” (Se desplaza de un área a otra y se sitúa frente al lugar en que suponemos está el médico. Durante la entrevista, en audio, se escucha el sonido de una máquina de escribir) “Sí, soy la señora López... veintisiete años.... no, me dedico al hogar... las normales: viruela, sarampión...¿embarazos? sí, uno... y un aborto... siete, siete meses de casada... ¿última menstruación?... hace unos quince días... sí gracias.” (Se desplaza a otra zona del escenario. Se desviste, trata de tomar una bata, pero no alcanza.)

Señorita, señorita (Se cubre los senos con su ropa y con un movimiento rápido y pudoroso toma la bata y se la pone y vuelve a la zona anterior donde suponemos se ubica el médico) “¿Me subo?” (Se coloca en posición de auscultación ginecológica apoyando el cuello y la cabeza en un banco giratorio y las piernas separadas, cada una sobre un par de bancos de las mismas características)

Ella.- “Sí, estoy tratando de relajarme.” Él introdujo sus dedos auscultando mi cuerpo...”No, no me duele...ahí, ahí un poco... no es dolor, es como una molestia nada más...¿que para cuándo el otro? (ríe) ¡Ay no, doctor! ¡Todavía no! El que tengo es muy chiquito, da mucha lata (corta la risa súbitamente) ¿cómo que a qué vine?(nerviosa) pues a hacerme un Papanicolau” Me preguntó por qué quería hacerme un Papanicolau si hacía apenas un mes que me había hecho uno... (titubeando) “pues yo...¿qué me pasó en la muñeca?... nada un pequeño accidente en la cocina... yo sólo vine a hacerme un Papanicolau, eso es todo. Le digo que no es nada lo de la mano, ¿qué me quite la venda? ¡No, no es nada! Yo sólo vine a hacerme un Papanicolau ¡Porque quiero saber si tengo cáncer! Sí ya sé que hace un mes me hizo uno...pero quiero saber si tengo cáncer.

(Se incorpora lentamente hasta quedar sentada. Poco a poco comienza a quitarse la venda de la muñeca izquierda)

Ella.- (Tranquila) No Paty, realmente lo de la muñeca no era nada... simplemente un día... un día tome un cuchillo y quise ver lo que sentía si apretaba, y apretaba más fuerte... pero no me atreví... apenas fue una cortada, casi un rasguño...

(Lentamente regresa a la posición que tenía en el panel)

Ella.- Sólo quería saber si estaba viva. (Con vehemencia) Por eso no me dejes cerrar los ojos ¡Sí los cierro me voy a morir! (En volumen muy quedo) ¿Qué le pasa a uno cuándo se muere? Los gases suben, hinchan el cuerpo hasta convertirlo en un globo... el vientre no soporta la presión y estalla... No me dejes cerrar los ojos ¡Bendito dolor, estoy viva! ... quiero que mi corazón siga latiendo.



Gabriela Olivo de Alba en *Lección de anatomía*
Auditorio Salvador Allende, Facultad de Medicina, 1981.

Asumimos *Lección de anatomía* como un espectáculo didáctico; un suceso teatral sobre la muerte, la enfermedad y la vida en el que “jueguen plenamente los elementos de esta rama del arte, para llamar a los futuros médicos y al público en general a la reflexión sobre un tema tan viejo como la humanidad: la conservación y preservación de la vida del hombre”. Así expresábamos en el programa de mano los propósitos del montaje basado en textos de Thomas Mann, de los doctores Quiroz, Troncoso y Escudero; y escenas escritas por los integrantes del grupo.

Morir de amor, puesta en escena basada en el mito amoroso de Tristán e Isolda con libreto de Luis González de Alba y escenografía de Gabriel Pascal, fue modificándose a lo largo de los ensayos conforme avanzaba y se evidenciaba mi

embarazo, de tal forma que el acontecer de “la vida real” se entretrejía con la ficción y enriquecía los argumentos interpretativos.



Ernesto Bañuelos y Gabriela Olivo de Alba
en dos escenas de *Morir de amor*.
Teatro de Santa Catarina, 1983.

Subrayo el hecho de mi embarazo pues este acontecimiento, que se dio habiendo ya iniciado el proceso de ensayos, serviría de detonante para lecturas alternas del mito de Tristán e Isolda al vernos en la necesidad de presentar a la amante preñada.



Gabriela Olivo de Alba en *Morir de amor*. Teatro de Santa Catarina, 1983.

Atinadamente Gabriel Pascal creó un espacio escénico en el que destacaba una “cama de agua” ubicada al centro un poco más abajo del nivel del piso, iluminada internamente. En momentos, la cama traslucida en tonos azules, hacía evocar el mar que en el mito original habrían de cruzar los amantes para llegar a Cornwall, al mismo tiempo que representaba el filtro amoroso que en ese viaje les hace sucumbir. En otros, se convertía en metáfora del líquido amniótico en el que los personajes flotaban como en una gran matriz.

También se dieron, con mecanismos de trabajo similares, *Palabras*, (1984), *De dos en fondo a ninguna parte* (1982) y *Las musas sí existen y son muy cachondas* (1985-1986), estas dos últimas dirigidas por Germán Castillo.



Gabriela Villegas, Gabriela Olivo de Alba y María Eugenia Pulido en *Palabras*. Teatro bar *El Cuervo*, 1984.



En el Teatro bar El Cuervo presentamos *Palabras* (1984), montaje en el que introdujimos el uso de imágenes proyectadas en diapositivas para dar la ilusión de exteriores. Tres mujeres (Gabriela Villegas, María Eugenia Pulido y Gabriela Olivo de Alba) posábamos ante las cámaras de un fotógrafo imaginario mientras reflexionábamos, desde la intimidad compartida, de nuestro ser femenino, del amor, la dicha y el desamor.

Por su parte, *De dos en fondo a ninguna parte* (1982) había sido creada para un programa de teatro itinerante de la UNAM. La obra, dirigida por Germán Castillo, abordaba en distintos tonos y géneros dramáticos: pieza, melodrama y farsa, la relación de pareja. Realizamos improvisaciones escénicas para generar el texto dramático que fue estructurando Carmen Limón.



Gabriela Olivo de Alba en *De dos en fondo a ninguna parte*. Teatro itinerante. UNAM 1982.

El director ideó para la obra una escenografía móvil construida con una estructura tubular, muy fácil de desmontar, lámparas atornilladas a los tubos, un par de sillas de madera plegables, una mesa de dimensiones regulares y un tablero también móvil. Además de su funcionalidad, para su fácil montaje en las distintas sedes en que se presentó, la escenografía creaba la ilusión de intromisión en el espacio de intimidad de los personajes, como si se mirara a través de paredes invisibles. La obra fue representada en diversas facultades de la UNAM y en algunos centros de reclusión penal del Distrito Federal, a través del programa de Extensión Académica.

Las musas sí existen y son muy cachondas (1985-1986), obra dirigida también por Germán Castillo para la Casa del Lago con producción de la Universidad, recurría a las presencias femeninas que, en permanente desnudez, representaban lo que Fernando de Ita llamaría “las erinias vengadoras”, es decir, las ideas obsesivas al acecho del poeta.



María Eugenia Pulido, Ernesto Bañuelos, Lilián Lara y Gabriela Olivo de Alba
en *Las musas sí existen y son muy cachondas*. Casa del Lago, 1986.

Invadiendo el espacio de mayor intimidad del poeta (representada en este caso por un reducido cubículo, baño de vapor), iban surgiendo las musas (Lilián Lara, María Eugenia Pulido y Gabriela Olivo de Alba) acosándolo. Cubríamos nuestros cuerpos con un plástico totalmente traslúcido que creaba la sensación de humedad sobre la piel.

El contrapunto propuesto entre los ámbitos privado y público, y entre los textos de carácter contestatario del poemario *Trabajo Ilegal* de Oscar Oliva⁹ y las imágenes creadas por los cuerpos deslizándose y entrelazándose en una misma

⁹ Óscar Oliva nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 5 de enero de 1938. Formó parte del grupo *La Espiga Amotinada*, junto con Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Sheller y Jaime Labastida. Algunas de sus publicaciones son los volúmenes de poesía *Trabajo ilegal* (1985) y *La realidad cruzada de rayos* (1988).

masa para de nuevo diluirse como el agua y dispersarse, lograban efectos en verdad inquietantes.



Ernesto Bañuelos, Lilian Lara, María Eugenia Pulido y Gabriela Olivo de Alba en *Las musas sí existen y son muy cachondas*, Casa del Lago, 1986.

Germán Castillo escribiría en el programa de mano:

El espacio, el tiempo, el dolor que existieron entre la mente del poeta y la página definitiva del libro donde ha quedado fijo el poema, es la ruta que este espectáculo pretende crear, en sentido inverso, con la intención utópica de esclarecer los mecanismos de la creación. Desde luego todo afán de ilustración de los poemas se ha descartado para centrar el potencial expresivo de la escena en lograr la concreción del sitio, del tiempo interno, donde el poema se hizo posible, se dio.

En ambos montajes, *De dos en fondo a ninguna parte* y *Las musas sí existen y son muy cachondas*, subsistieron formas similares de aproximación a la construcción de los personajes y al desarrollo del montaje de la puesta en escena. Es decir, asumimos una posición creativa más activa que la mera participación como actores ejecutantes.



Gabriela Olivo de Alba, Ernesto Bañuelos, Lilian Lara y María Eugenia Pulido en
Las musas sí existen y son muy cachondas,
Casa del Lago, 1986.

Capítulo 2 Performance

2.1 Diferencias entre teatro y performance

El dilema que surge entre la dimensión teatral del performance y la dimensión performativa del teatro parece diluirse si se les piensa esencialmente como prácticas escénicas en las que, debido a procesos de hibridación que alimentan el concurso de diversos géneros y disciplinas, subyacen complejas interacciones que desdibujan cada vez más las fronteras y los territorios convencionalmente establecidos. En la introducción a *Performance y Teatralidad*, publicado en los Cuadernos de Investigación Teatral del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, las editoras Ileana Diéguez y Josefina Alcázar señalan que:

La teatralidad en las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días, ha desplegado caminos que se alejan conscientemente de su centro dramático y busca oxigenación en las contaminaciones periféricas. Una parte del teatro actual, más allá del personaje y la representación, asume la condición performativa y se presenta como un arte 'del presentar', problematizando los tradicionales conceptos de ficción.¹

Por otra parte encontramos que la doctora Diana Taylor, directora del Departamento de Performance Studies de Tisch School of The Arts de la Universidad de Nueva York, visualiza de este modo la teatralidad:

(...) desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente "en vivo", estructurada alrededor de un guión esquemático, con un 'fin' preestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripetia algo vivo y atrayente. De modo diferente a 'tropo', que es

¹ Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. *Performance y Teatralidad*. Cuadernos de Investigación Teatral 1, Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p.5.

una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción. Los argumentos teatrales están estructurados de manera predecible, respondiendo a una fórmula, que hace que se puedan repetir. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad.²

El artificio del teatro es entonces un primer elemento que lo distancia del performance, en la medida en que este último transcurre como una “manifestación real”. El artista visual y creador de performances venezolano, Carlos Zerpa, parte de la premisa de que:

el performance NO es teatro (...) El performancista no es un actor ni interpreta a un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continúa siendo él mismo (...) Puede existir un guión a seguir pero también puede improvisar de una manera espontánea (...) no trabaja con escenografía sino con el espacio arquitectónico o natural utilizando ambientaciones, ensamblajes, objetos e instalaciones, puede trabajar con gestos, movimientos, música, monólogos, diálogos, cantos, danzas y un largo etcétera... si tiene que vomitar pues vomita de verdad, si tiene que sangrar pues se corta y sangra, jamás utilizará ketchup como sangre, si tiene que beber whiskey hasta emborracharse pues lo hará, jamás tomará agua con un toque de café para que parezca whiskey o gingerale como si se tratara de vino, para hacer parecer que ingiere bebidas alcohólicas y luego fingiría su ebriedad, porque no se trata de un teatro, el performance es una manifestación real... el performance es como la vida misma.³

² Diana Taylor. *Hacia una definición del performance*.
www.crim.unam/cutura/2003/modulo2/lecturas5.html Consultada el 16/06/06.

³ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. *Performance y arte acción en América Latina*. CITRU, Ex Teresa, Ediciones Sin Nombre, México, 2005, pp. 45-46.



Carlos Zepa. *Ceremonia con Armas Blancas*. 1983.

De acuerdo con estos planteamientos la “manifestación real” del performance, a diferencia del “artificio” de lo teatral, se da en el acontecer mismo de la acción transcurriendo en espacio y tiempo de vida:

El tiempo de la acción se enuncia en el acontecimiento de la acción. La acción ocurre en el tiempo mientras ocurre su acontecer, de forma que es un proceso temporal continuo. Sólo que la acción se enuncia de diversas maneras, pues su acontecer es un acontecer frágil lleno de presente. Digamos un presente-presente constante o un presente creador.⁴

Observamos entonces que mientras el artificio del teatro hace permisible la convención de espacios y tiempos ficticios, distintos al espacio y al presente reales, el performance transcurre en el lugar mismo en el que ocurre como un acontecer del momento. En el artículo *Teatralidad y performatividad en la escena española*, José A. Sánchez⁵ marca algunas otras diferencias:

⁴ Ondina Rodríguez. “Dos lecturas del tiempo para el arte de los ’90”. *Ponencias del 1er. Simposio nacional de estética*. Mérida, Venezuela, 1997, p. 184.

⁵ José A. Sánchez. “Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española a propósito del ensayismo escénico de Roger Bernat”. *Performance y Teatralidad*, de Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación Teatral 1, Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p. 36.

(...) lo teatral depende de la puesta en juego de personajes, mientras que lo performativo puede suceder mediante la intervención de personas que no se someten a un personaje. Consecuentemente, en lo teatral, el autor (dramaturgo, director, etc.) aparece mediado por los personajes y mantiene un nivel de realidad distinto al de éstos, en tanto en lo performativo la implicación inmediata del autor iguala la función de persona y personaje. Esto afecta también el espacio y el tiempo: si en lo teatral cabe hablar de un tiempo ficcional y un espacio dramático, en lo performativo se trabaja con tiempo real y espacios encontrados. A la dilación propia de lo teatral (dada por la permanencia en el tiempo, por la posibilidad de la re-presentación) se opondría la inmediatez de lo performativo; y a la voluntad de forma y clausura de lo teatral, la persistencia en el proceso de lo performativo.

Los planteamientos de José A. Sánchez⁶ y Guillermo Gómez Peña⁷ , acerca de las diferencias entre teatro y performance podrían resumirse en el siguiente esquema:

Planteamientos de José A. Sánchez

Teatro:

- Identificado con lo referencial.
- Puesta en juego de un personaje.
- El autor -dramaturgo, autor, etc.- aparece mediado por los personajes y mantiene un nivel de realidad distinto al de éstos.
- Tiempo ficcional y espacio dramático.
- Dilación propia de lo teatral.

⁶ Doctor en Filosofía y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España.

⁷ Performancero chicalango. Primer artista chicano/mexicano en recibir la Beca Mac Artur 1991-1996.

Performance:

- Acción o sucesión de acciones.
- Personas que no se someten a un personaje.
- La implicación inmediata del autor iguala la función de persona y personaje.
- Tiempo real y espacio encontrado.
- Inmediatez de lo performativo.

Planteamientos de Guillermo Gómez Peña

Teatro:

- Aprecia el virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes.
- Las formas teatrales tienen un principio, una crisis dramática y un fin.
- El texto es memorizado y ensayado por los actores, para ser representado de la misma manera cada función.
- El artista representa un personaje.
- Tiempo teatral que corresponde al tiempo ficticio.

Performance:

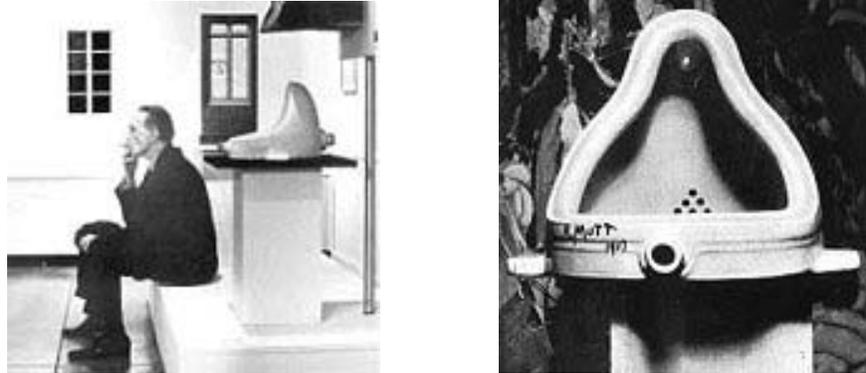
- Aprecia la originalidad, los asuntos de interés local y el carisma.
- Un “evento” o “acción” de performance es simplemente un segmento de un proceso más largo.
- El guión contempla múltiples contingencias y nunca está “terminado”.
- El artista desdobra la multiplicidad de sus “yos”.
- Tiempo real, es decir, tiempo ritual.

Gómez Peña hace énfasis en la noción de proceso al señalar que “Nosotros (los creadores de performances) sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos la puerta al público a esta experiencia.”

El concepto de obra “acabada” referida al teatro, y el de creación “en proceso” del performance ubican a este último en el terreno del arte conceptual. Al mismo tiempo, en el acontecer del performance parece darse la supresión del carácter ilusionista inherente a toda representación de carácter convencional.

Del mismo modo que Marcel Duchamp al colocar un urinario en posición invertida y sobre un pedestal propone “la elección de un objeto sin atributos y la sustitución de la ejecución de la obra por los procesos mentales que devienen de

ella”⁸ será el acto del pensamiento del hacedor de performances lo que abra la puerta a otras formas de percepción y lecturas alternas de gestos y acciones cotidianos.



Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917.

2.2 Elementos del performance

Alvaro Moreno Hoffman, en la introducción del curso *Artes Vivas y Estudios de Performance (Live Arts & Performance Studies)* que dicta en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, conceptualiza al performance enfatizando la vinculación estrecha entre la experiencia vital y la creación artística “(...) es un arte vivo, un arte de acción de la necesidad de una relación directa entre el arte y la vida.”

Se trata de una introducción intensiva a los orígenes recientes de las artes de acción y de lugar rastreando y entrelazando sus vertientes desde el teatro experimental, las vanguardias artísticas y las ciencias sociales. (...) A diferencia de las demás artes, el sentido de éstas artes vivas no proviene de objetos u obras finales resultantes sino de procesos de índole experimental, cognitiva, vivencial y relacional, por ello buscaremos profundizar en los procesos teóricos y prácticos que nos inducen a usar la acción creadora y a despertar un sentido propio de lugar. Nuestros medios pueden ser corporales, plásticos, escénicos, mediáticos, semióticos,

⁸ Catálogo de la exposición *Re-readymade*. Museo Alejandro Otero. Caracas, 1997, p. 15.

rituales y/o ambientales. Y nuestros objetivos incluyen la transformación temporal de la realidad inmediata (realidad física, afectiva, ética, estética o social) y la apertura continua a nuevas formas de experiencia creativa con el propósito de explorar nuestra identidad cultural, fomentar el espíritu de cooperación artística y aportar al desarrollo personal.”⁹

Para ir más allá de los enfoques particulares de los investigadores y de las estrategias que emplean los creadores de performance, manifestación en la que muchos artistas provenientes de las artes visuales como el propio Zerpa amplían sus espacios expresivos, me parece vital destacar que la cualidad ensayística del performance lo hace un género tan abierto y libre como el del ensayo literario:

Es en la forma ensayo donde se realiza la tensión entre lo subjetivo y lo objetivo; forma que problematiza la historia desde la memoria y la conciencia individual, y es a través de la mirada ensayística que el escritor se apropia del mundo, de lo teórico y lo poético, a la manera de un “extranjero”. (...) La memoria del ensayista, más cercana a la memoria transitoria del narrador, es la memoria que recoge lo efímero, lo perecedero, pero también lo que constituye la permanencia del mundo.¹⁰

En mi opinión es esta cualidad ensayística, en que el autor encuentra los espacios expresivos para extender territorios sin más norma que la que él mismo va estableciendo, la que caracteriza al performance. Es decir, concibo al performance como un género ensayístico tanto en sus motivaciones como en su forma. El performance, al igual que el ensayo, surge de una experiencia individual que indaga, pregunta y confronta la realidad; que carece de cánones preestablecidos y construye criaturas híbridas. El creador de performance rehuye deliberadamente la noción de sistema y la lógica de ordenación de las ideas, recurriendo a diversos procedimientos y campos expresivos que se yuxtaponen,

⁹ Álvaro Moreno Hoffmann . Conceptos del Curso *Acciones y Lugares: Artes Vivas y Estudios de Performancia (Live Arts & Performance Studies)*. www.eldespertador.info/accionylugar.htm Consultada el 16/06/06.

¹⁰ Norma Garza. “Albert Camus: ensayo y memoria.” *Revista Fractal*. México, 2000, p. 27.

fecundidad y regeneran.

2.2.1 El cuerpo

El cuerpo es el soporte y materia prima del arte acción. Es en ese “territorio temporal de la existencia”¹¹ donde se realiza la “obra viviente” del performance y es a partir de él que se construyen creativamente identidades.

Carmen Hernández, investigadora y curadora chilena radicada en Venezuela, en su ponencia *Reflexiones sobre un proyecto expositivo. Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino*¹² apunta que

En el arte contemporáneo realizado por mujeres se observa la constante referencia al cuerpo como signo potencialmente expresivo para repensar la relación entre objeto y sujeto. Esta actitud responde a un deseo de constante desafío a los cánones sociales y artísticos, lo cual ha propiciado una densidad semántica que estimula una ambigüedad referencial sustentada en la rebeldía a suscribirse a modelos previamente fijados. Muchas de estas experiencias realizadas a lo largo de los años 80 y 90 del siglo XX, han contribuido a disolver los límites entre los géneros, visible sobre todo en las combinatorias entre desnudo, retrato y autorretrato, así como en las mezclas de modalidades técnicas.

Resulta particularmente significativo el hecho de que seamos las mujeres quienes, en mayor medida, recurramos al cuerpo -ese espacio considerado “objeto” por el otro- para cuestionar como “sujeto” las formas de representación del mismo y, de igual modo, explorar sus potencialidades expresivas. Es el cuerpo, en su esencia orgánica, portador de la memoria evolutiva de la especie y receptáculo de la historia personal del individuo,

¹¹ Elvira Santamaría. “Apuntes sobre performance”. *Performance y Teatralidad*, de Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación Teatral 1, Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p. 64.

¹² Exposición presentada en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1998.

donde el performer encuentra el material para su práctica artística y donde los estudiosos de fenómenos artísticos contemporáneos enfocan sus investigaciones:

En nuestro actual proyecto indagamos sobre las diferentes maneras en que el cuerpo hace texto, abordando escrituras escénicas teatrales o performativas, así como algunas propuestas del *body art* (...) Nos interesan las relaciones entre arte y cuerpo, entre performatividad y teatralidad, como variantes discursivas que se definen por la contaminación y la liminaridad. El performance, como texto-acción que migró de las artes visuales en el contexto del arte conceptual de los años sesenta, ya comenzaba a utilizar las formas escriturales de las artes escénicas. Desde las acciones dadadístas, los manifiestos y escrituras corporales artaudianos, los eventos del pánico efímero de Arrabal y Jodorovsky, el teatro autónomo de Kantor, las provocadoras intervenciones del Living Theatre, se han ido tejiendo textualidades escénicas híbridas; como también consideramos que se han ido configurando textos icónicos híbridos en los *redy made* de Marcel Duchamp, el arte carnal de Orlan – quien asume su obra como un *redy made* modificado-, en los teatrales cuerpos distorsionados o performance sin movimiento de Cindy Sherman, o en las acciones plásticas de Fluxus y las radicales acciones de Joseph Beuys.



La artista francesa **Orlan** (Saint-Etienne, 1947), creadora del “arte carnal”.

La reinención del cuerpo, no es algo nuevo. Basta recordar las deformaciones craneales y el estrabismo inducido en las culturas mayas, la fractura de los pies de las mujeres chinas para mantenerlos minúsculos; y los pequeños cortes en la piel que, hoy por hoy, siguen practicando distintos grupos étnicos de la zona del Amazonas en Venezuela para crear cicatrices que, a

manera de sellos con volumen pintados con el tinte natural del onoto, decoran el rostro y grandes extensiones del pecho y la espalda.

La vida estética (entre los ye'kuana) comienza con el propio cuerpo, que se modifica de acuerdo con los gustos de la cultura tradicional. Hasta hace poco, pero cada vez menos, mujeres y hombres cortaban su espesa cabellera de igual manera. Las cejas, pestañas, axilas, pubis y barba se arrancaban o se afeitaban con navajas de bambu. Los labios se perforaban con adornos de espiga y plumas.

Hombres y mujeres se amarraban alrededor de las muñecas, tobillos y pantorrillas, brazaletes de mostacillas blancas, cintas tejidas con cabello o fibras naturales. Se cruzaban el pecho con gruesos collares de cuentas rojos, azul oscuro o negros.

Los diseños sobre el cuerpo, de extraordinaria belleza formal, reproducían líneas paralelas de signos geométricos. Los hacían de onoto y otros colorantes aplicados minuciosamente con sellos o rodillos de madera y pinceles de caña.¹³

En el caso de mi actividad como creadora de performances, más que la “intervención física” sobre mi cuerpo me interesa vivenciarlo como el elemento material que media la relación entre mi yo interno y lo otro. En este sentido son fundamentales las memorias que el cuerpo guarda: el inventario de lo que nos sucede en la piel y, sobre todo, el registro sensorial. La experiencia se centra entonces en rastrear las huellas de aquellos sucesos que -de manera conciente e inconsciente- lo marcan y lo dibujan creando la geografía, el mapa personal que me define como ser individual y ente social. Y es que, como afirma Constance Classen en sus Fundamentos de una antropología de los sentidos:

(...) la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino

¹³ Catálogo de la exposición *Orinoco- Parima. Comunidades indígenas de Venezuela*. Editado por Colección Cisneros. Caracas, 1998, p. 77.

además vías de transmisión de valores culturales. Nos referimos aquí a modos de comunicación sensorial tan característicos como el habla y la escritura, la música y las artes visuales, así como a la gama de valores e ideas que pueden transmitirse a través de las sensaciones olfativas, gustativas y táctiles (...) La percepción sensorial, de hecho, no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino su base misma. Experimentamos nuestros cuerpos –y el mundo- a través de los sentidos. Por consiguiente, la construcción cultural de la percepción sensorial condiciona de modo fundamental nuestra experiencia y comprensión de nuestros cuerpos y del mundo. El modelo sensorial adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones, jerarquías e interrelaciones. Por tanto, los sentidos pueden compararse con ventanas, esta analogía no se basa en su supuesta capacidad de recibir de manera transparente datos físicos, sino más bien en el hecho de que enmarcan la experiencia perceptiva según normas socialmente prescritas (...) Los códigos sensoriales se emplean asimismo en distintas culturas para expresar e imponer divisiones y jerarquías entre ambos sexos (...) los suyos del Brasil caracterizan negativamente a las mujeres por su “olor fuerte” con respecto al “olor suave” de los hombres; además, las mujeres están asociadas al sentido perturbador del tacto, mientras que se considera que los hombres poseen los poderes superiores del oído. En Occidente, las mujeres han estado asociadas tradicionalmente a los reinos “inferiores” y “sensuales” del tacto, el gusto y el olfato, los ámbitos del dormitorio, la habitación de los niños y la cocina. Los hombres, en cambio, han estado relacionados con los reinos “superiores” e intelectuales de la vista y el oído, los ámbitos sensoriales de la erudición, la exploración y el gobierno.¹⁴

Crónica de cómo se gestó Curando amnesias. Apuntes para una antropología personal

¹⁴ Constance Classen. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html Consultada el 18/06/06.

En 1997, como parte de las propuestas para el *Curso sobre formación curatorial y crítica de arte* que tomé en el Ateneo de Caracas y la Universidad Abierta de Venezuela, surgió *Curando amnesias. Apuntes para una antropología personal*, texto que constituye la columna vertebral de mi trabajo performativo y que escribí inspirada en un fragmento de un poema que Jorge Luis Borges dedica *A un poeta menor de la antología*: “¿Dónde está la memoria de los días/ que fueron tuyos en la tierra, y tejieron/ dicha y dolor y fueron para ti el universo?”¹⁵

El texto *Curando amnesias*, que se dio como respuesta a una íntima necesidad de mantener viva la memoria, fue publicado en 1999 en el número dos de la revista *Rasgadodeboca (anticatálogo de ideas en torno al arte)*. Transcribo aquí algunas líneas que dan cuenta de cómo aproximarse creativamente a ese *corpus* autobiográfico:

(...) No habría museo -ni convirtiéndolo en parque de diversiones- que pudiera albergar todas las historias personales, todas las obras de arte y todos los objetos que de una u otra forma han estado ligados a las mismas y significan nuestra memoria. Lo que si podríamos hacer es imaginar cada habitación, cada casa, cada calle, cada ciudad, tejiéndose a si misma, dibujando hilos de relaciones a la manera de Calvino en *Las Ciudades Invisibles* “desplazándose para arriba y para abajo en su tablero vacío” o al modo de Borges, mundos duplicados hasta el infinito, en los que “todos los actos deleitables o atroces ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia”. “Es en lo imaginario donde el infinito como una extraña forma de vida crece sin fin de sí mismo, donde cualquier obra de arte [y yo agregaría cualquier objeto] es sólo como un actor o como una acción de ficción” (...)

Para ahorrarles trabajo a los antropólogos del futuro y como un ejercicio de nuestras capacidades autointerpretativas, podríamos procurar hacer un registro de todos y cada uno de los objetos que cotidianamente usamos y nos rodean. Particularmente, de aquellos

¹⁵ Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. Emecé Editorial. Buenos Aires. 1974, p. 871.

que poseemos o -creemos- nos pertenecen: cámaras, rollos y fotografías; sacapuntas, lápices y puntas; sacacorchos, corchos y botellas... Podríamos ir más lejos -o más cerca- e inventariar nuestro propio cuerpo: conservar las radiografías de la fractura sufrida a los siete años, restaurar los dientes caídos (y, cuando menos, un par de cabellos de los diariamente perdidos). Curar uñas, sangre, sudor y lágrimas. Catalogar, por supuesto, las imágenes de nuestros hijos todavía no nacidos captadas por ultrasonido y de nuestros clones ni siquiera concebidos. Acompañar con fichas técnicas, perfectamente detalladas, electrocardiogramas, encefalogramas, tomografías... un registro -datado- de la música escuchada de las películas vistas, de los libros repasados, de las drogas ingeridas, de aquellas palabras escritas en cartas de amor, de las pronunciadas recio y en voz baja, de las intromisiones involuntarias en los sueños ajenos, de los deseos manifiestos y de los secretos, de los crímenes perpetrados y de los observados. Llevar un registro visual, auditivo, digital, olfativo (multimedia, pues) de los sabores degustados, los olores percibidos, los intentos de suicidio, los temores acallados, los insomnios padecidos, los deseos no realizados, las pieles acariciadas, las amnesias asumidas... Del láser que -con pequeños cortes- curó la miopía, de los anteojos de avispa que aconsejan usar para atacar la presbicia, de los números telefónicos memorizados, de los domicilios visitados por *internet*, de los faxes transmitidos y los recibidos... en fin, como por algún lado y con algún método hay que empezar, al despertar, inicio el juego de estar en mi y estar afuera, de ser protagonista del sueño soñado por otros, de ser un objeto inventado por otro más, de ser creadora y creación de un museo imaginario, inagotable e infinito, donde los elementos se articulan de modos distintos reinventándose, trastocando su forma original (suponiendo que hubiera un origen). Un día cualquiera -el 22 de abril de 1997- me propongo seguir los siguientes pasos:

1. Fotografiar el ángulo visual de aquello que miro primero al despertar: el techo o la mesa de noche con el "Peletier" de pulso

marcando las siete en punto. También es probable que lo primero que vea sea la puerta del closet o la luz que se filtra a través de la rendija de la persiana y asocie esa imagen con mis más remotos temores infantiles cuando, volviendo del sueño, me supe sola. Esa mañana, lo mas cercano a mi mirada es la piel de mi hombro todavía con las huellas que los dobleces de la sabana dejaron, el resto del brazo se oculta en el montículo irregular formado por la almohada, la vieja almohada de plumas ¿de pato? que ha acompañado mis vigiliyas y mis sueños. Sobre el muro de la habitación un cuadro de Jan Hendrix cuyos tonos parecen prolongación de mi propia piel. **2. Anotar las características del primer objeto que manipulo al dejar la cama.** Como se trata del cepillo de dientes, lleno su ficha técnica. (Es conveniente colocar la ficha, a manera de rótulo, en la pared a un lado del objeto descrito. Lo que –lenta pero inexorablemente- irá convirtiendo, en este caso al baño, en una especie de “galería de curiosidades” y, de paso, me auxiliaría si el mal de Alzheimer me alcanzara. **3. Reconstruir aquellos elementos que forman parte de la cotidianidad en un contexto distinto al habitual dándoles otro uso.** Si deajo secar las bolsitas del té que diariamente tomo, en lugar de desecharlas, podría unirlas con pequeñas puntadas y hacer con ellas un vestido –o una mortaja-. Decido iniciar esa noche la confección del atuendo. **4. Anotar el mayor número posible de textos o dibujos anecdóticos** y de autoreflexión que sirvan de soporte documental a mis biógrafos –o a mi misma si tuviera el arrojo de poner en escena mi propia vida. Puesta en escena que no sería más que un trozo de tela arrancado del tapiz de un sillón o de un viejo –o nuevo- vestido, pero que el recuerdo no puede -por más que intente-, abarcar totalmente ¿o podrá? ¿Dónde encontrar el hueco que permita a la memoria llegar al primer objeto, a la primera sensación que hilvane –de ahí en adelante- un discurso personal, que nada excluya y nada seleccione? Me miro fijamente al espejo hasta sentir un dolor de aguja en cada pupila. El lado izquierdo de mi rostro es el derecho, lo sé, pero el reflejo de la imagen en el espejo me confunde. **5.**

Relacionar los objetos con vivencias afectivas o con acontecimientos socialmente significativos. Desde hace varios años –por alguna extraña razón- en uno de esos cajones que guardan en desorden un sin número de cosas inútiles, conservo un pequeñísimo espejo que perteneció a un estuche de Predictor, que dio resultado positivo a la prueba de un embarazo no deseado. El espejo convive en el cajón con un frasquito, por supuesto vacío, de un perfume llamado Vivará –que nunca volví a usar- y junto a un trozo de carey que todavía confío poder pegar al broche de un bolso que Romel me regaló después de un viaje a Dominicana. Un boleto de una función de Pina Bausch en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México y otros más de Carbono 14 en el Teatro Julio Castillo de la misma ciudad. Una credencial de la Secretaría de Relaciones Exteriores; una foto de cuando era adolescente saliendo del hotel Nacional de la Habana; un abrecartas que debió abrir la correspondencia de una tía abuela de mi ex marido; una cuenta de plata que me he resistido a tirar... Una paloma de papel que agita las alas y que la alcaldía de Chacao obsequió, con la intención de que los vecinos aplaudiéramos el paso de Juan Pablo II en su papamóvil, al lado de los dientes de vampiro con los que mi hijo menor se disfrazó el último carnaval. **6. Anotar en un mapa de la ciudad, con una línea de color, la ruta que transito ese día.** Sería conveniente diferenciar los tramos recorridos en vehículo y caminando. De igual forma sería aconsejable señalar la hora en que arranco y la hora en que arribo a cada destino. Elegiré entre las imágenes, sonidos, sabores... el emblemático del día. Manipularé, acariciaré, estrujaré y trastocaré objetos que signifiquen –no que representen- el emblema del día: Ojos que no ven... corazón sangrante. **7. Comparar -mentalmente- las imágenes** que la realidad inmediata, es decir Caracas, me ofrece a las 4:41 cuando transito por la Autopista Francisco Fajardo con las que el reportero que transmite por la radio la toma de la Embajada de Japón describe desde Lima y que –automáticamente- se convierten en una edición de las archivadas en mi memoria: el taxi destartado que

lentamente circula delante rumbo a la avenida México y la Libertador, la placa diplomática, que traigo en el tablero y se proyecta al revés en el parabrisas, el jardín que rodea la casa de la Embajada, el techo y ventanas con consignas -ahora en medio de explosiones y humo-. Visiones, las de Lima, que nunca he mirado presencialmente sino a través de la prensa o la televisión y que fueron captadas por un tercero al que nunca he visto, del que sólo conozco las imágenes que el archivo de mi memoria guarda. Me doy cuenta que esta construcción mental viene a ser una especie de *cadáver exquisito* -al estilo surrealista- en cuya creación interviene el reportero al que escucho transmitiendo desde Lima, el fotógrafo y el camarógrafo que hicieron las fotos y videos que mi memoria evoca, el jefe de redacción que seleccionó esa -y no otra- ventana para ilustrar el texto... Entre ellos, y todos lo que se me escapan, ¿cuántos seríamos los autores de este *cadáver exquisito*?

8. Reconstruir el cuerpo a través de la propia historia clínica - porque todos tenemos una historia clínica aunque nos creamos sanos- podría ser revelador. Dar lectura a ese cuerpo -el mío- tal como lo describe objetivamente la ciencia. ¿Qué huesos, que carne, que piel?, ¿dónde queda la memoria del tacto si cada veintitantos días cambiamos de piel?, ¿será que las cosas tienen un equivalente en nuestro cuerpo, y como señala Merleau Ponty despiertan en nosotros “una formula carnal de su presencia”?, ¿y la memoria visual? Días antes encontré uno de los últimos números de la revista “Luna Córnea” que dedicaba un artículo a la creencia, comúnmente aceptada en el siglo XIX, de que la última imagen vista por los ojos de un moribundo quedaba “fijada” en la retina por un lapso de tiempo considerable ¿y con los miopes y astígmatas qué pasaría? ¿quedaría “fijada” una imagen borrosa y desenfocada? Borrosas y mal enfocadas fueron las imágenes que durante años tuve todas las mañanas, previo al ritual de colocarme los lentes de contacto. Ahora que gracias al láser -y a dos o tres sesiones de hipnosis- logré curar la miopía, guardo el registro de visiones matutinas borrosas, sin embargo el recuerdo conceptual es nítido.

9. Relacionar la realidad con los sueños. Sumergirse en ellos, abrir compuertas, navegar en el inconsciente. Si las actividades en las que interviene la imaginación -como la creación- guardan parentesco con los sueños, en la medida en que tanto en la creación como en el sueño se lleva a cabo un proceso de transformación simbólica, condensación e incluso abstracción de los elementos que están en la realidad, valdría la pena devolver a la vigilia -es decir a la realidad- las imágenes y sensaciones producidas durante el sueño.¹⁶

Como he señalado el texto del ensayo *Curando Amnesias* funcionó como detonante de varias piezas de arte acción (performances) que he llevado a cabo, en las que mi cuerpo ha sido el espacio, el soporte y el texto discursivo:

El trabajo de performance de Gabriela Olivo de Alba atrae mi atención por algo que ella expresa en sus presentaciones: es un trabajo de autocuerpo. Autocuerpo es: autoconciencia, autorretrato, autobiografía. Tres acciones que realiza, al presentar su propio cuerpo para rescatar una historia. La historia de ese mismo cuerpo que vive y muere continuamente, ya sea que esté en acción de performance o que esté en la vida cotidiana.

En sus acciones, presentaciones y representaciones tiene como premisa la frase: CURANDO AMNESIAS. Es un rescate de la memoria, pero ésta es una memoria con cuerpo (...) Ese cuerpo de todos los días y que porque está ahí todo el tiempo es una presencia constante que pasa desapercibida y tiende a caer en el olvido. Olvido que ella pone sobre el escenario persistentemente, tomando en cuenta que para ella el escenario no es algo lejano en algún teatro, foro o auditorio, para ella el escenario es el lugar donde un cuerpo interacciona con otros cuerpos o simple y sencillamente es el lugar donde está su propio cuerpo.

¹⁶ Gabriela Olivo de Alba. "Curando Amnesias". *Revista Rasgadodeboca*. Caracas, 1999, pp. 28-29.

El término de autocuerpo proviene de la práctica del feminismo anglosajón: auto-body*, de los primeros años de la década de los noventa. Es un término que refiere varias cosas a la vez: auto-conciencia, auto-retrato, auto-biografía, quiere significar algo así como: presento -(mi propio)- cuerpo. Resulta que la historia la hacen los cuerpos y que en la Historia lo que se ha descartado para contar la Historia es justamente eso: el cuerpo de las personas reales y concretas. (...) Y aquí entramos en otra problemática planteada por las mismas feministas respecto a que hablar de mi persona, hablar de mi cuerpo es hacer política de primera, es salir de la política de segunda en la que están inmersos los políticos que gobiernan y pretenden hacer la Historia. Es política de primera y no mero narcisismo como podría pensarse desde una mirada superficial. Nos han hecho creer, con un alto sentido de la responsabilidad y altruismo, que primero están los otros, las otras historias que luego en la escuela se tienen que aprender de memoria, cuando resulta sumamente importante cuidar y cultivar el propio cuerpo y la propia historia personal para que todo marche bien. Es la vida cotidiana y todas esas microhistorias personales de la gente común lo que verdaderamente sostiene la vida y la historia del planeta entero, sin embargo, es lo que tenemos más olvidado.¹⁷

2.2.2 El rito

Si el performance, como afirma Guillermo Gómez Peña, “es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible al público y (...) nosotros (los performeros) sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso

* Alejandra Juhasz. *Nuestros autocuerpos, nosotras mismas*. (La representación de mujeres reales en video feminista). Coreografía de género y sociocultura. UNAM, 1998, México, D. F. (Traducción Chorchá Chillys Willys). Este concepto y los párrafos citados son de este escrito.

¹⁷ María Adela Hernández R. “Curando Amnesias con autocuerpo”, *Mujeres en acción*. Serie documental de performance en discos interactivos. CONACULTA. FONCA, CITRU. México, 2006.

y abrimos la puerta al público a esta experiencia”, podemos suponer que todo evento performativo es, en esencia, una acción ritual.

En el artículo *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*, Göran Sonnesson, del Departamento de Semiótica de la Universidad de Lund, Suecia, explica al rito en su dimensión espectacular:

En lo que respecta al rito, pareciera erróneo decir que no hay una función espectacular; en realidad, con frecuencia hay una división, igual que en el teatro, entre los que realizan el rito y los que solamente participan, como por ejemplo, el sacerdote en la misa cristiana y la congregación, es decir hay una diferencia entre *los que sólo observan*, y *los que también son observados*. Tal vez no hay nadie en el rito que no es sujeto sino sólo objeto de observación, porque también el oficiante está presente y experimenta el rito como tal; él lo realiza para sí mismo en el mismo sentido que lo hace para los demás (a diferencia del actor)¹⁸

El investigador analiza, más adelante, las similitudes y diferencias entre: teatro, ritual, deporte, juego simbólico, happening, (LARP) *live action role play* (actuaciones asignadas, a partir de un manuscrito, para ser realizadas por distintas personas a quienes se otorga un rol determinado; las personas realizan sus respectivas tareas en diferentes partes, sin más espectadores que ellos mismos); y el performance.

En muchos casos este (el performance) nada más parece ser un nuevo término para happening, pero también hay formas que son diferentes. Esto se aplica por ejemplo a las performances que incluyen mutilación del propio cuerpo. Lo que Marina Abramovich hace (Van Mechtelen 1998) no coincide en absoluto con la descripción del happening hecha por Kirby. Por ejemplo, hay una *estructura de compartimento*, mejor dicho una cadena de acontecimientos que incluso es verdadera y que *traspasa a la vida*

¹⁸ Gorän Sonnesson, *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/SemRito2.html> Consultada el 18/06/06.

(...) lo que vemos es Marina aquí y ahora. A diferencia del circo, del ballet y del teatro, el aumento es de una dificultad verdadera, no es ficticia. En cambio, la acción *sólo es terminada en apariencia*, es decir, separada de la vida. Es terminada sólo, como la conducta teatral decembrista, como un trozo de la vida que se destaca, que es percibido. Entre los decembristas¹⁹ y Marina Abramovich²⁰ se pueden ver similitudes, pero en el fondo sus situaciones son *conversiones* mutuas: para los primeros, la vida se detiene para volverse teatro por un instante; para Abramovich es el teatro el que nunca termina de ser parte de la vida.²¹

Abramovich ha ritualizado, performativamente, eventos trascendentes como lo hizo en la acción *The Lovers (The Great Wall Walk)*, 1988, en la que se separa de Ulay, su pareja creativa y amorosa. Caminaron sobre la Muralla China (de cuyo emblema de separación). Él hacia el desierto de Gobi y ella hacia el Mar Amarillo. A diferencia de las leyendas populares chinas en que los amantes caminan para encontrarse en un abrazo de unión amorosa a la mitad de la muralla, Marina y Ulay resignifican el acto transformando el rito de unión en bifurcación de destinos. La forma en que he abordado mi trabajo de arte acción guarda parentesco con esta concepción de performance, pues no ocurre una ruptura de la realidad y cada acción se desarrolla sin la ficción que implica representar un personaje; por el contrario, soy yo misma en el aquí y el ahora. Lo que si se da, o al menos ésa es la pretensión, es una suerte de acción fundacional de ritos propios. Con este espíritu se concibió la acción ritual *Ay, mis hijos*.

¹⁹ Asociación clandestina de aristócratas rusos que se sublevaron contra la autocracia en diciembre de 1825 y a la que se vincularon poetas y creadores como Alexander Pushkin.

²⁰ Marina Abramovich, artista nacida en Yugoslavia en 1946, creadora de performances en los que la materia prima de la experiencia es su propio cuerpo explorando límites físicos y mentales, o performances que ritualizan acciones cotidianas.

²¹ Gorän Sonnesson, *El lugar del rito en la semiótica del espectáculo*. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/SemRito2.html> Consultada el 18/06/06.

Contexto en que se concibió la pieza de arte acción *Ay, mis hijos*

En noviembre del año 2000, siendo agregada cultural de la embajada de México en Venezuela, organizamos un evento para el Día de Muertos dedicado a las personas fallecidas y a los niños desaparecidos en un suceso natural acontecido en el mes de diciembre del año anterior en el litoral venezolano. Tanto las autoridades como la población bautizaron el acontecimiento como “la Tragedia de Vargas” por ser ese, el estado de Vargas, el sitio más afectado después de varios días de incesantes lluvias que removieron franjas de terreno del conjunto montañoso el Ávila, arrastrando consigo árboles y rocas que golpearon y arrasaron a las personas y viviendas que encontraron a su paso hasta que las aguas llegaron al mar.

En la embajada decidimos que la fiesta de muertos se realizaría en el Centro de Arte La Estancia, un espacio cultural especializado en exposiciones de fotografía y diseño industrial, ubicado en la alcaldía capitalina de Chacao, en los terrenos de lo que había sido -desde el siglo XVIII hasta 1944- una hacienda cafetalera.

Al evento lo titulamos *Mictlán: Muerte y resurrección. Del Mictlán precolombino a la tragedia de Vargas*. Consistía en un suceso escénico con un guión que elaboré basándome en textos y poemas de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines, Jaime Reyes y el venezolano Miguel Márquez. La música, de Eduardo Gamboa, fue interpretada por el cuarteto de cuerdas Humboldt, el flautista Luis Julio Toro y Ricardo Gallardo en las percusiones. El embajador Jesús Puente Leyva y yo, a lo largo de la escenificación que realizamos en el patio de secado de café de la ex hacienda, leímos los poemas que se intercalaban con las partes musicales.

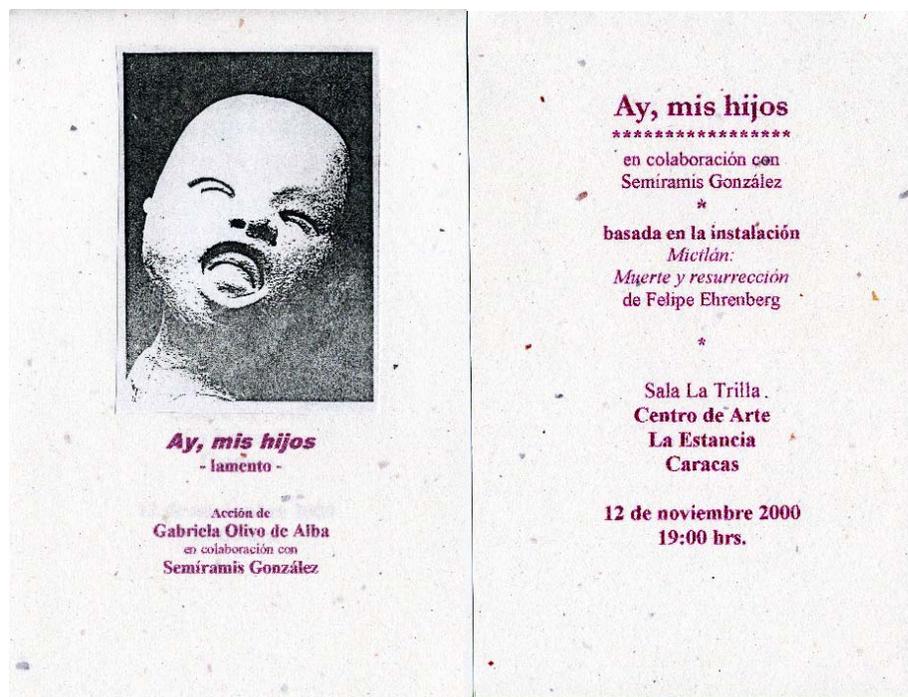
Invitamos al artista visual mexicano Felipe Ehrenberg a hacer una ofrenda de autor que creamos conjuntamente con el apoyo de artistas y estudiantes de artes visuales del Instituto Armando Reverón, en la Sala de la Trilla, lugar actualmente habilitado para exposiciones. Espacio que antiguamente se utilizaba para seleccionar el café distribuido en un canal circular en el piso y, ya separados los granos, dejarlos caer en un foso para ser empacados en costales. La ofrenda estaba presidida por una figura de la Tlazoltéotl realizada en papel amate con calados, cortes y dobleces que le daban volumen. Sobre el piso, al centro del círculo definido por el canal de trilla, colocamos un trozo de roca traída desde la Guaira junto con arena de la playa y restos de un monitor de computadora como

vestigios memoriosos de la tragedia ocurrida el año anterior. A manera de Tzompantli sobre los muros laterales, formando un semicírculo, se colocaron calaveras -también elaboradas en papel- de dimensiones pequeñas haciendo alusión a los muertos niños.

La presencia de la representación de Tlazoltéotl, deidad del panteón precolombino “gran paridera y devoradora de inmundicias”, me sirvió de inspiración para realizar la acción ritual *Ay, mis hijos* dedicada a los niños no nacidos. Unos meses antes había viajado a la región de Canaima en la zona selvática y me había causado un gran impacto el observar a una joven indígena que en su lengua materna, entonaba cantos de arrullo al niño no nacido por un embarazo frustrado. Esa experiencia me motivó a realizar mi acción ritual, como una forma de expiación, ante la presencia de la Tlazoltéotl: divinidad femenina que al mismo tiempo que “estimula los placeres de la carne”, “sana los pecados de la lujuria”; deidad que, en interpretación de algunos investigadores contemporáneos, tendría como misión cumplir las funciones de “psicoterapeuta.”

La ofrenda había permanecido abierta a los visitantes durante una semana después del evento *Mictlán: Muerte y resurrección. Del Mictlán precolombino a la Tragedia de Vargas* realizado el Día de Muertos y la acción ritual *Ay, mis hijos* tuvo lugar la noche anterior a que se “levantara la ofrenda”.

El espacio en el que estaba instalada había adquirido una carga que no habíamos previsto, ya que al paso de los días los visitantes habían ido dejando mensajes escritos y fotografías de los niños fallecidos o declarados desaparecidos, ritualizando el lugar, lo que reforzó mi idea de ocupar ese sitio para realizar *Ay, mis hijos*.



Invitación- programa *Ay, mis hijos*. Centro de Arte la Estancia. Caracas, 2000.

En esta acción fue vital la participación de la escultora y artista conceptual Semiramis González que aceptó colaborar conmigo. Guió cada paso del rito con una voz, canto sin palabras, que creaba la tensión y contrapunto de mi lamento. Se colocó sentada a horcadadas, justo debajo de la Tlazolteótl, vestida únicamente con una falda que ella misma elaboró formando una red con cuerdas de fibra natural, de la que pendían pinzas de madera de las que se utilizan para colgar la ropa a secar. Yo me despojé de la ropa dejando mi cuerpo desnudo y afeitado y descendí al pequeño foso para, desde ahí, iniciar la velación del rito funerario a los niños no nacidos. Puse un vendaje sobre mis ojos, recorté círculos ovales que me permitían ver, y cubrí mi rostro con barro que fue secando durante la acción ritual. Esta terminó cuando ella me acunó, después de que concluí con el entierro guardando entre la arena de la Guaira un puñado de dientecitos “de leche” -leche que nunca llegaron a probar “los no nacidos”- y que asemejaban pequeñas semillas.



Gabriela Olivo de Alba. *Ay, mis hijos*, Centro de Arte la Estancia. Caracas, 2000.

Mi cuerpo: laberinto, territorio y cartografía de vivencias físicas -mentales y emocionales- es uno de los elementos medulares en mis acciones; el otro elemento son los objetos que, como señala Clifford Geertz citando a Braudillard, “jamás se agotan en aquello para lo cual sirven, sino que van adquiriendo su significación gracias al exceso de presencia. Esto significa que asumen la función signíca que refleja la condición de quienes los adquieren y poseen.”

2.2.3 Los objetos

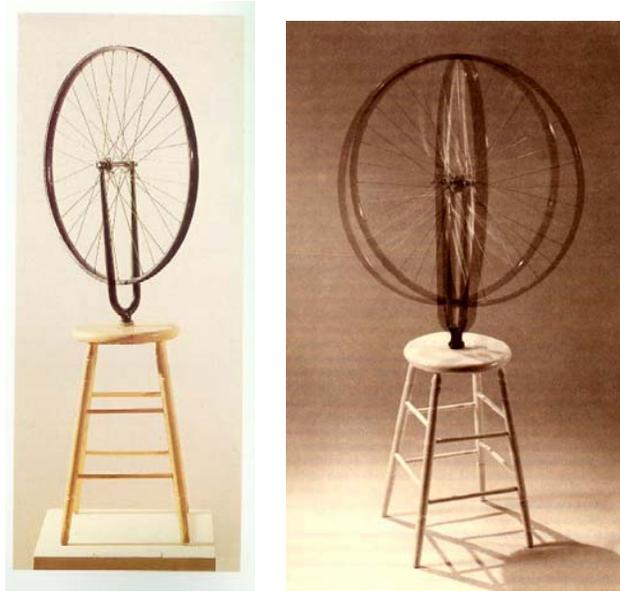
La acción que ocurre en el performance tiende a liberar los objetos de la sujeción que les impone su valor utilitario, reforzando la producción de sentido que revela nuevos significados. El ejercicio interpretativo que implica la producción de sentido, conlleva la puesta en práctica y el rescate de la sensibilidad perceptiva del creador y de los que “presencian” la acción performativa.

En el artículo *Performance: Arte Híbrido*, Josefina Alcázar rastrea los antecedentes del performance como manifestación artística “surgido en la década de los setenta y heredero de las vanguardias históricas del siglo XX...”:

El arte conceptual tiene sus raíces en el dadaísmo, y en particular en Marcel Duchamp quien sostenía que la actividad mental del artista era mayor significación que el objeto creado. Su irreverencia frente al convencionalismo estético y su rechazo a lo que llamaba arte retinal lo llevó a la realización de los ready-made como el mingitorio al que tituló Fuente y firmó con el nombre R. Mutt; más tarde declararía: “les tiré el orinal a la cara, y ahora vienen y lo admiran por su belleza”. En 1913, Duchamp hizo su primer ready-made, la famosa Rueda de bicicleta, una rueda de bicicleta montada en una silla de metal. Rompía así, la división entre obra de arte y objeto de la vida cotidiana, pero sobre todo alteraba el arte tradicional. Marcel Duchamp no sólo revolucionó las artes visuales, sino que cambió la forma del arte al desplazar la importancia del objeto resultante y enfatizar la concepción y el proyecto de la obra, en donde el arte se vuelve una reflexión sobre el arte mismo (...) El artista de performance reflexiona sobre el arte mismo, sobre el artista y sobre el producto; analiza sus límites, sus alcances y sus objetivos (...) Las y los performanceros suelen jugar con la contradicción, en el pastiche y la yuxtaposición de imágenes y objetos, para subvertir las ideas y los conceptos que se cuestionan. Encuentran en la parodia y la ironía, en la cita y el reciclaje, métodos de resistencia y transgresión.²²

El performance como expresión artística eminentemente conceptual se vale de los objetos -de las cosas- en una suerte de doble vuelta de tuerca: los “emancipa” de sus usos convencionales, despojándolos del valor utilitario, y abre la posibilidad a otras formas de acercarse a ellos, de releerlos y significarlos a través de nuevas operaciones mentales y perceptivas.

²² Josefina Alcázar. “Performance: arte híbrido.” Revista *Generación*, número 45, México, 2002, p.13.



Marcel Duchamp. *Rueda de bicicleta*. 1913.

Y es que la presencia de los objetos -de las cosas-, remite irremediabilmente a contextos de significados. Lo interesante aquí es que esos significados ya dados, anteriores a nuestra mirada, han sido generados por otra mirada proveniente de contextos que no podemos recrear completamente. De tal forma que cuando el creador de performance trae a cuenta un objeto no sólo manipula a la “cosa” sino que reinterpreta su contexto. Pancho López, creador de performances y organizador de los encuentros *Performagia* que auspicia la UNAM a través del Museo del Chopo, puntualiza:

Al pensar en la acción y sus objetos, no se deben separar dos puntos que me parece van de la mano: a) los objetos como elementos de creación y b) el objeto, refiriéndome a la finalidad, que tiene hacer cualquier cosa.(...) Una persona, teniendo conciencia de que lo ayudarán a desarrollar su idea y llevarla al terreno de la acción. El pintor requiere de un pincel o una brocha, un lienzo o un papel que sirvan como soporte y, por supuesto pintura, ya sea óleo, pasteles, acrílico, carbón o lo que sea. Esta acción tendrá entonces una intención artística concreta. Muchas veces, nos topamos con situaciones que parecen verdaderas

acciones de performance, por ejemplo, un grupo de mujeres de mandil hacían rodar al menos media docena de tanques de gas por la acera, justo frente a Palacio Nacional, protestando por el alza de los precios; estas señoras, los escogieron para materializar concretamente su queja utilizándolos como medio, como elemento (...) Los artistas van más allá de la queja y la denuncia. Es más, muchas veces la intención de hacer arte no contempla el mínimo intento de quejarse, muchas veces busca sólo regodearse de esas realidades, traducir, imitar o simplemente burlarse.²³

Al subvertir la funcionalidad de los objetos que presenta, manipula y re-significa el performer en sus acciones, los hace detonantes que nos revelan formas alternas de relación con la realidad. Algunos performancers dotan a los objetos de una carga fetichista que acaba identificándolos con éstos, como ha ocurrido con Carlos Zepa y su uso recurrente de cuchillos y máscaras de luchador, en varias de sus piezas de arte acción.



Alas de cuchillos

Pieza de Carlos Zepa construida con cuchillos, objetos recurrentes en varias de sus pinturas, ensamblajes, instalaciones y performances.

La historia de los objetos en el desarrollo de los performances:

²³ Pancho López. “Los objetos de la acción”. Revista *Generación*, número 45, México, 2001, pp. 22-23.

Tantas y tantas palabras, Curando amnesias, y Sombras de Oaxaca.

La valoración de los objetos -"cosas"- como receptáculos de ausencias evocadas e incitadores de vivencias y recuerdos han sido fundamentales en la creación de varios de mis performances. Los objetos y sus historias dieron la pauta para la realización de *Tantas y tantas palabras, Curando amnesias y Sombras de Oaxaca*, acciones que desarrollé con el propósito ensayístico de recuperar la "memoria carnal" de las cosas.

Tantas y tantas palabras (Centro Nacional de las Artes. 2002)

La ausencia de una almohada de plumas de pato fue el motivo central de *Tantas y tantas palabras* que, al igual que varios de mis performances, ha surgido de una interrogante. En este caso la pregunta inicial era: "¿y si después de tantas palabras no sobrevive la palabra?".

La acción se llevó a cabo como parte del trabajo de investigación del *Taller de Performance Autobiográfico*, conducido por Mónica Mayer en el Centro Nacional de las Artes en noviembre de 2002. Elaboré un guión que sirvió de guía para el desarrollo de la acción performativa:

En el suelo un **lienzo ¿o sábana?** cubre parte de la duela del salón del tercer **piso** de la Escuela de Teatro del Centro Nacional de las Artes en Churubusco. **Salón bautizado con el nombre de Luisa Josefina Hernández**; sí, la misma que me inició en el análisis de los géneros dramático, la misma a la que creí ver retratada en algún relato de Ibarraengoitia... Entre el lienzo/sábana **una fotografía en la que miro con ojos desorbitados** quien sabe qué o quién sabe a quién. **Otra más de mis propias piernas muy abiertas** entre otras sábanas, de las que ¿sale o entra? algo. Un **bordado inconcluso** y una **mano de maniquí en madera** sujetando un **tampon**. Un banco blanco de plástico me sirve de apoyo, sostén, reclinador, montadura, carrusel... **Otra foto con Mauricio**, mi hijo, mirando un

juguete de plástico que quién sabe donde encontró y quién sabe donde extravió. Un **corazón en cerámica** que me obsequió Maris Bustamante y que hice mío al colorearlo. Una **cajita de cerillos** que guarda **plumas de pato** de una almohada a la que abandoné en la plaza Francio de Altamira. (La misma Plaza que hoy acoge a los militares opositores al régimen del también militar ex golpista hoy convertido en presidente de Venezuela, electo democráticamente). La almohada a la que cariñosamente llamaré *Beauty* -pues venía de la familia Beauty rest-, fue compañera, cómplice y amiga. Había llegado a Caracas en 1995 –después de recorrer por tierra más de cuarenta millones de centímetros, más las líneas de la carretera, y sus curvas, “más los árboles, más las piedras que no se pueden medir...ni contar...”, más los pájaros y conejos desangrados y aplastados en el pavimento hasta el Puerto de Veracruz; y aproximadamente tres mil millas náuticas desde éste hasta la Guaira y de ahí a Caracas. La travesía fue realizada en un contenedor junto al resto de los objetos, muebles, discos, cuadros, libros y ropa que formaban parte de mi menaje de casa, impecablemente empacado por “Global”, empresa que se hizo cargo de hacerla llegar con bien a su destino: un apartamento en el primer piso del Edificio Excélsior frente a la Plaza de Altamira. Cojín, almohada, almohadilla, cabezal, almanaque, colchoncillo, edredón, respaldo, colchonera...son algunos de los sinónimos de almohada, palabra que nos remite a ámbitos de intimidad y que lleva a evocar la presencia de aquellos y aquellas que se sientan, reclinan, recargan, recuestan y cubren con ella. Almohada relacionada con la historia de *las mil y una noches* –con sus respectivos días, asociadas a antosalas y salones, a camas, a telas y plumas, a gansos, patos y gallinas, a su cubierta de lino, seda y algodón: el inicio de la conspiración y la seducción, objeto que invita a la meditación, al confort y ¿al abandono? Dar la almohada significaba en España dar a una dama la posesión: hacerla reina. Los ingleses, en cambio, estaban convencidos de que nadie podía morir en paz reposando sobre plumas. Por ello retiraban la almohada de la

cabeza del moribundo apaciguando sus últimos momentos. Una madrugada -interminable noche de insomnio- decidí romper la larga complicidad con mi almohada y reemplazarla por una manufacturada en Japón rellena no de plumas sino de semillas. Minúsculos granos que, de acuerdo con la propaganda, garantizaba un “plácido descanso”. La maravilla japonesa era anunciada en un noctámbulo canal de ventas por televisión. Caí en la cuenta de que las decisiones “cruciales” -tener un hijo o no tenerlo, romper una relación de pareja, aceptar un cargo en otro país- habían sido tomadas no con la calma diurna sino en la “ácida lucidez” que provoca la vigilia involuntaria. Decidí renunciar, deshacerme de *Beauty* antes de que pasara el carro de basura como todas las madrugadas. Me di cuenta de que traicionaba a mi compañera de años: ya no podría “consultar con la almohada”, por lo menos no con *Beauty*... ¿y si retirando a la almohada de plumas conseguía no el sueño reparador, sino el “sueño eterno”, como creían los ingleses? Me pareció escuchar a la distancia el ruido de un vehículo pesado transitando por la avenida principal de la Castellana y sin pensarlo dos veces despojé a *Beauty* de la funda de algodón que la cubría. Me levanté para buscar en la cocina algo en qué envolverla. Hallé un par de bolsas chicas del super. No servían. Sigilosamente abrí la puerta del departamento y me cercioré de que no había nadie en el pasillo. Como el bajante de basura era estrecho para deslizarla por ahí, bajé hasta la calle, confiando en que a esas horas era improbable toparme con algún transeúnte. Apresurada dejé a una *Beauty*, acostumbrada a los espacios cerrados, desnuda a la intemperie apenas reclinada –en precario equilibrio- en el poste que sostenía un anónimo, negro, lustroso bolso plástico. Cuando estuve de vuelta en casa me percaté de mi propia desnudez, me sentí sola pero liberada. Me acosté con una ligereza que iba en aumento. Así, mientras me iba soñándome pluma, la almohada se *hallaba* reconociéndose carne. Desenfundó **una pistola secadora Revlon** que mil veces he colocado en mi sien... para matar los cien insomnios de mis sueños...



Tantas y tantas palabras
Gabriela Olivo de Alba

(Taller de performance autobiográfico)
México, 2002

Con unos cuantos objetos (un lienzo/sábana, un par de fotografías, un bordado inconcluso, un corazón de cerámica, una cajita de cerillos con plumas, una mano de maniquí sujetando un tampon y una pistola secadora de pelo) en esta acción me propuse recurrir a la palabra para evocar el recuerdo de la almohada. El reto era lograr, con el poder de la palabra, invocar la corporeidad de la ausente, de la almohada a la que abandoné, como metáfora de aquello que –a veces sin percatarnos- vamos excluyendo de nuestras vidas.

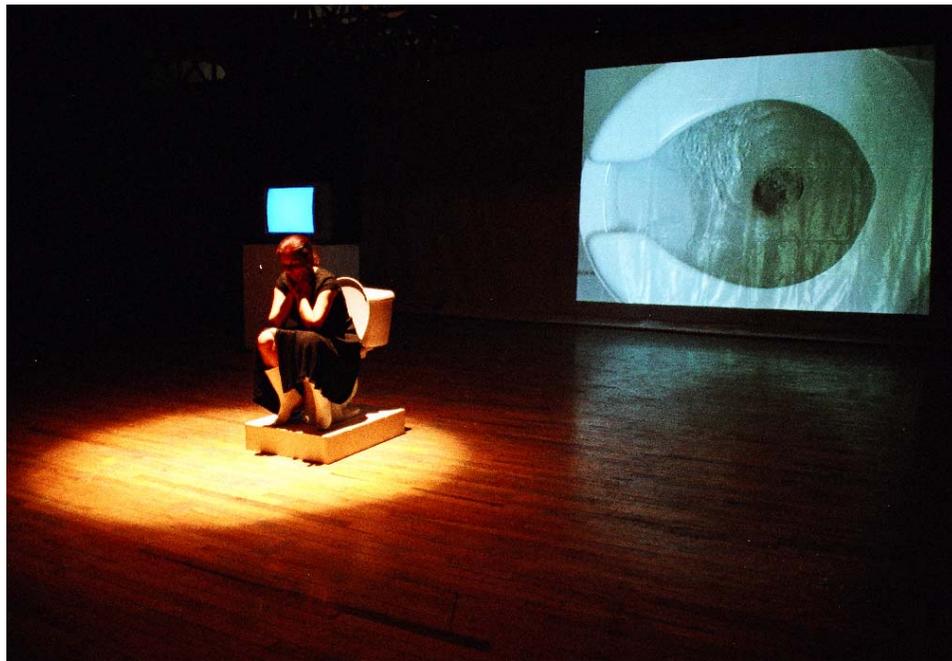
Al igual que el resto de mis performances, éste fue planeado para un espacio específico: el salón once del tercer piso de la Escuela de Teatro del Centro Nacional de las Artes: salón *Luisa Josefina Hernández*.

Curando amnesias. (Museo Universitario del Chopo. 2003)

En el Primer Encuentro Nacional Performagia, organizado por el Museo Universitario del Chopo en 2003, presenté *Curando Amnesias*.

En *Curando amnesias* me planteé la siguiente interrogante ¿qué pasaría si eleváramos al rango de Basureros Generales de la Nación los tiraderos de basura e inmundicias que, después de todo, representan la sumatoria de cientos de miles de historias privadas y públicas, es decir, la Historia No Oficial?

Este performance, en una primera aproximación, fue concebido como un ensayo que recurre al video y a la acción performativa misma. La intención fue encontrar el hilo de la memoria pública y privada rastreando la historia y el significado de cosas con las que convivimos y de objetos encontrados en tiraderos de basura. Utilizando un modelo similar al empleado por los museos para conservar, restaurar, catalogar, registrar, curar y exhibir piezas de colección, se ponían en juego las capacidades interpretativas. La acción del performance se dio en un espacio de atmósfera minimalista en donde el único elemento era un inodoro blanco, prístino, ubicado al centro.



Gabriela Olivo de Alba. *Curando Amnesias*. Museo Universitario del Chopo. 2003.

Para este performance –Rogelio Rojas/Rayo y yo- preparamos un video en el que se registró el hallazgo de diversos objetos abandonados en la vía pública, o encontrados en los tiraderos de basura del Borde de Xochiaca. Cada uno de los

hallazgos y la interacción con la gente del lugar, al ser interpelados por mí intentando encontrar pistas sobre el origen de las cosas “abandonadas” y sus posibles propietarios, representó en sí mismo un performance *in situ*. Ni las personas a las que interpelé ni las que testimoniaron los “hallazgos” se percataron de que participaban de una acción performativa.



Gabriela Olivo de Alba.

Curando Amnesias. Museo Universitario del Chopo. 2003.

Mientras se proyectaba el video iban haciéndose presentes, físicamente, las cosas vistas en él. Yo enterraba, en el inodoro, cada uno de los objetos hasta culminar con un último hallazgo evocación de la nación: una planta de nopal con unas cuantas pencas alineadas de las que hice pender un escuálido pollo desplumado que alguna vez se soñó águila.

Relación de performances / hallazgos registrados en el video:

1er. hallazgo. **Falda larga de tela elástica**, encontrada en un bote de basura en el atrio de una iglesia cercana al hospital de Xoco.

2do. hallazgo. **Botella plástica de Coca Cola**, ubicada en la salida de la estación del Metro Etiopia. Diagonal de San Antonio y Cuauhtémoc.

3er. hallazgo. **Zapato negro de hombre con parche metálico** en la suela a la altura del dedo pulgar, localizado en el tiradero de basura del Borde de Xochiaca.

4o. hallazgo. **Estuche plástico color de rosa** con motivo de Hello Kitty/Cajita Feliz de Mc Donald's, encontrado en un bote metálico de basura a la entrada de Plaza Coyoacán, ubicada sobre avenida Universidad.

5o. hallazgo. **Rueda de bicicleta rodada 28**, localizada en el carril de baja velocidad del Periférico, a la altura de la Unidad Independencia, frente a una tienda de tapetes persas.



Curando Amnesias. Museo Universitario del Chopo. 2003

Sombras de Oaxaca. El viaje. (ENEP Aragón. UNAM. 2003).

En esta acción/performance me propuse reflexionar sobre el concepto del viaje a partir de la experiencia de un grupo de estudiantes de comunicación y periodismo que visitó el Valle Central de Oaxaca. El relato de vivencias, el recuerdo de olores, atmósferas, paisaje, el peso, volumen y consistencia de las “cosas” traídas por cada una de las personas que viajaron, sirvieron de inspiración, tema y motivo del performance que realicé en la Biblioteca Reyes Heróles de la ENEP Aragón.



Gabriela Olivo de Alba. *Sombras de Oaxaca. El Viaje* ENEP Aragón, 2003.

Lo que intentaba dilucidar es qué ocurre con nuestra masa corporal, con nuestra ánima en la experiencia del viaje, ¿qué significa para cuerpos y espíritus habituados a la altura, la temperatura y la contaminación de la ciudad de México, trasladarse a lugares diferentes, a paisajes arquitectónicos construidos para usos bien distintos a los que ahora les damos? ¿de qué manera nos transforma el recorrer cientos de miles de kilómetros por carreteras rectas y sinuosas, atravesar zonas desérticas, valles, montañas, escuchar otras voces, otros acentos, degustar otros sabores?



Gabriela Olivo de Alba en *Sombras de Oaxaca. El viaje. 2003*

Porque un viaje nos remite a otros: propios y ajenos. Así, “cantando” los objetos que los muchachos habían traído consigo como si se tratara de tarjetas del “juego de lotería” (la foto, la cinta, las flores secas, la vainita de vainilla y la botellita de mezcal) las “cosas” parecían adquirir autonomía y nuevos sentidos.



Objetos. *Sombras de Oaxaca. El viaje. ENEP Aragón. 2003*

Capítulo 3 Fuentes del arte acción

Entre las diversas las fuentes en las que puede abrevarse para procesar piezas de arte acción me despiertan un interés particular la memoria, los ritos de paso y la actividad onírica.

3.1 La resignificación de la memoria

Las sensaciones y emociones que nos produce la exposición a una determinada situación suele ser percibida como experiencia única. No obstante, en el instante mismo en que esto ocurre se abren las compuertas de la memoria acumulada que nos lleva, como sujeto presente, a formular preguntas, proyectar el conocimiento y la inmediatez cotidiana para construir sentidos.

Persistencia de la memoria es el título del artículo de Miguel Rubio Zapata en el que describe algunos episodios de los Encuentros de Teatro por la Vida. Rubio Zapata, creador peruano, ha participado activamente en eventos artísticos que pugnan por el esclarecimiento de las muertes y desapariciones a manos de organizaciones subversivas y de agentes del Estado.

He venido a Huamanga para realizar un taller con veinte actores ayacuchanos, la idea es montar con ellos escenas que acompañarán el espectáculo *La voz de la memoria, Concierto para la Paz* que la Comisión ofrecerá como cierre luego de presentar el informe. Un joven actor me dice que le interesa estar en el taller pero que no quiere hablar de lo vivido. “¿Para qué recordar? -se pregunta- si nada va a cambiar, hace tiempo ue viene gente, pregunta y no pasa nada”. (...) Las organizaciones de familiares víctimas de la violencia han tomado el perímetro de la Plaza para hacer alfombras de flores y preparar la Vigilia de la noche anterior a la llegada de los comisionados. Estas organizaciones han creado la cultura de la persistencia y la solidaridad admirables, es impresionante verlos ingresar a la Plaza con velas encendidas y los retratos que identifican a sus familiares

muerdos o desaparecidos, traen ropas, harán más tarde un velatorio simbólico...¹

Ahí la memoria opera como un mecanismo de cohesión social y de resistencia civil que logra expresarse creativamente en una acción colectiva de carácter performativo.

Aún en el ámbito de lo privado el recuerdo es una “verdad” que se va construyendo colectivamente en la medida en que va sumando las distintas vivencias individuales. Es, además, una construcción permanentemente modificada pues cada vez que el recuerdo es traído de nueva cuenta al presente va sufriendo leves –o mayores- modificaciones dependiendo, entre otras cosas, del contexto actual en que se evoca.

De ahí mi interés por escudriñar, a través de piezas de arte acción, las asociaciones y mecanismos de la memoria y de las formas en que ésta interactúa con el espacio y tiempo “reales”. Es que en el momento en que la memoria trae el recuerdo del pasado, éste se superpone al presente y de la misma manera habita el espacio actual.

Lo más interesante, me parece, es que ello nos provoca un efecto de “ubicuidad”, como si la operación de recordar nos dotara de la capacidad de estar en distintos tiempos y espacios simultáneamente; como si de golpe miráramos el Aleph descrito por Borges en su relato:

Entonces vi el Aleph. (...) Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y las circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras

¹ Miguel Rubio Zapata. “Persistencia de la memoria”. *Performance y Teatralidad*, de Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación Teatral 1, Conaculta, INBA, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. México, 2005, pp. 74-75.

que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día

contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima.²

Realización del performance *Esta que está aquí se va...pero se queda*.

Esta que está aquí se va...pero se queda fue un performance realizado en enero de 2002, para despedirme de Venezuela, después de haber permanecido siete años como agregada cultural en ese país. El evento contó con los auspicios de la Embajada de México, la Alcaldía de Chacao y la Cinemateca Nacional de Venezuela.

La acción tuvo como propósito “refrendar afectos y conjurar el olvido” a través de instalaciones construidas con objetos con los que conviví todo ese

² Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Obras Completas. Emecé editorial. Buenos Aires 1974. pp. 624-626

tiempo y que funcionaban de *leiv motiv* para deshilar, tejer y reconstruir la memoria.

El departamento que ocupé -frente a la Plaza Francia, en Altamira- vacío ya sin muebles, fue el sitio en que se llevó a cabo la acción. Los grandes ventanales de cristal -despojados de las cortinas- dejaban ver El Ávila, ese conjunto montañoso emblemático de Caracas.



Gabriela Olivo de Alba e Ildemaro Torres. En el piso: zapatos negros, carpeta deshilada de Paraguay, corazón en cerámica policromado y figura de José Gregorio Hernández, *Esta que está aquí se va... pero se queda*. Caracas, 2002.

En la estancia, la terraza, las recámaras, los baños, los pasillos y la cocina armé una serie de instalaciones que quedaban como huella de experiencias significativas: en el muro de la estancia la silueta de la figura que representaba el cuadro de gran formato *El Chamán y la rosa*, de Eduardo Azuaje, joven artista venezolano que asumía con orgullo la influencia de la pintura de Rufino Tamayo en su obra, y que durante mucho tiempo permaneció colgado ahí.



Muro en el que estuvo colgado el cuadro *El Chamán y la rosa*. Plástico de burbujas de aire comprimido y pintura negra en aerosol dibujando la silueta del Chamán. Junto a la columna abrigo negro en maniquí. *Esta que está aquí se va ... pero se queda*. Caracas, 2002



En el pasillo la falda de mecatillo confeccionada por Semiramis para *Ay, mis hijos*, la acción ritual que realizamos juntas en el Centro de Arte la Estancia para recordar a los no nacidos, al lado del traje que usé para la fiesta oficial de muertos al lado del embajador Puente Leyva, junto a otro más, empleado para la fiesta Nacional de México que año con año se realizaba en la Quinta Esmeralda.

En el baño de mi habitación, una bata blanca, extendida sobre la mesa del lavabo, con un collar pemón elaborado con plumas de ave roja y semillas; en el

inodoro una fotografía oval de mis tiempos en la escuela primaria junto a otra pieza que diseñé, para un taller con Carlos Zerpa en el Museo de Arte Moderno de Caracas, con una muñeca de pasta que un tío me obsequió cuando tenía siete años, como recuerdo de un viaje a Holanda.

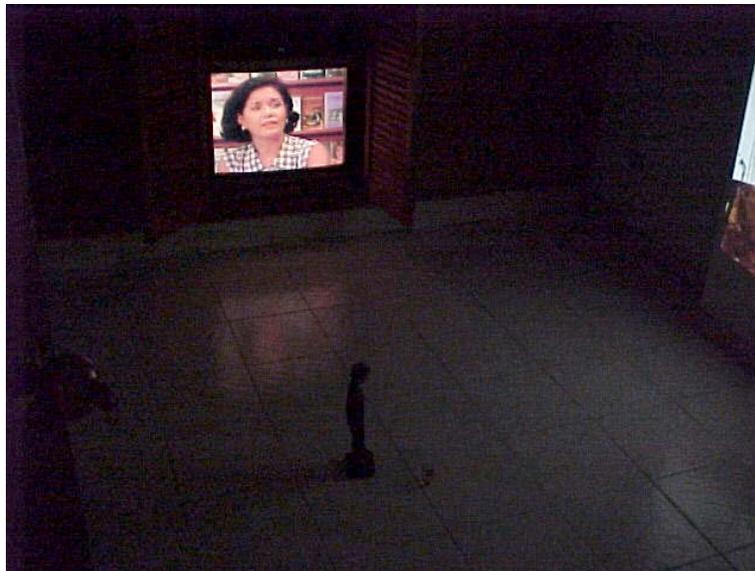


Baño de la habitación: bata blanca, collar de plumas pemón, fotografías, pistola secadora y figura de José Gregorio Hernández en blanco. Inodoro con fotografía y muñeca cubierta con paño rojo.

Esta que está aquí se va... pero se queda. Caracas, 2002.

En la que fuera la recámara de mi madre: una silla con unos zapatos de casa al lado y un televisor encendido que proyectaba los comentarios a una película de Buñuel

transmitida por el programa semanal de la Cinemateca Nacional de Venezuela. En el cuarto de mi hijo menor: los cables de un juego de nintendo ante un televisor ausente...



Recámara con televisor encendido, diapositiva proyectada en la pared y figura de José Gregorio Hernández en el piso.

Esta que está aquí se va... pero se queda. Caracas, 2002.

Los asistentes iban recorriendo los distintos espacios, conducidos por mí, y se detenían a leer algunas de las fichas que daban información sobre el origen de

los objetos, cómo y cuándo habían sido adquiridos y alguna anécdota memorable a la que estuvieron vinculados.



Tarjeta invitación *Esta que está aquí se va... pero se queda.*

Todas las instalaciones tenían un elemento en común: la imagen de José Gregorio Hernández³ santo laico a quien Carlos Zerpa describe como

(...) el único santo con paltó, corbata, chaleco camisa blanca cuello duro, bigote cortado de moda, sombrero hongo, y un impecable flux negro, por cierto cortado por él mismo... imagen extraña e interesante para un santo milagroso, de esto dan fe muchísimas personas. Luego se produce su muerte de una manera insólita “La muerte del siervo de Dios”; a causa de un accidente producido por uno de los dos únicos automóviles existentes por ese entonces en

³ Los trámites para que sea beatificado por El Vaticano están en curso y aunque todavía no hay veredicto definitivo, en el sentir popular del venezolano es considerado santo.

Caracas en 1919 ¿o era sólo un automóvil el que existía en esa época?⁴



Iconografía de José Gregorio Hernández.

Elegí la imagen de José Gregorio Hernández por ser una figura con una fuerte carga simbólica y afectiva en el imaginario colectivo de los venezolanos, no solamente en lo que se refiere a la fe popular sino como una personalidad reconocida por todos los sectores y en todos los ámbitos.

En el año 2003 se formó una comisión encabezada por el Ministerio de Cultura, la Universidad Central de Venezuela, la Universidad de los Andes y la Universidad Católica Andrés Bello, centros académicos de reconocido prestigio, para coordinar el 140 aniversario del natalicio del milagroso médico.

Ildemaro Torres –amigo, escritor, crítico de arte, y también médico como José Gregorio- extrajo con una jeringa sangre de la vena de mi brazo derecho; para dejar algo orgánico de mí en Caracas mientras yo entonaba, en tono humorístico: “poniendo la mano en el corazón, quisiera decirte al compás de un son...”

Una flor blanca fue rociada con la sangre extraída, después fui desmontando las instalaciones y apilando los objetos para que los asistentes que lo desearan eligieran alguno que conservarían para sí.

⁴ Carlos Zerpa. “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel”. *Performance y arte-acción en América Latina*. CITRU, Ex Teresa, Ediciones Sin Nombre. México, 2005, p. 36.

3.2 Los ritos de paso

El ser humano, como especie, ha tendido desde tiempos remotos a marcar el paso de un estado a otro de la vida a través de eventos conocidos como “ritos de paso”: el nacimiento, la pubertad, la madurez sexual, la creación de una pareja, la celebración del acto conyugal, y la muerte. Estas celebraciones suponen un acto festivo para el individuo que está en tránsito y el reconocimiento de la comunidad a la que pertenece de esos cambios; se trata de experiencias de tipo social.

Las sociedades modernas han ido dejando de lado estas prácticas aunque persiste la necesidad de reflexionar y cuestionarse sobre la propia existencia y su sentido. Ahí la acción performativa cumple una función importante.

El performance es un espacio de experiencia multidimensional, y por lo mismo, hay una gran diferencia en cada performance. (...) Las y los performanceros se preguntan cuáles son sus propios límites y cuáles los límites del espectador, sus facultades de atención, de empatía, de rechazo, de aburrimiento. (...)¿Pero por qué la época actual genera esta actividad de reflexión? En las sociedades tradicionales, los momentos de profunda reflexión quedaban claramente marcados y ritualizados en lo que se conoce como “ritos de paso”; en estas sociedades, donde las cosas se mantenían más o menos inmutables generación tras generación, los ritos variaban muy poco, Claros ejemplos de estos ritos son el paso de la adolescencia a la edad adulta, de la soltería al matrimonio, de la vida a la muerte; todos muy importantes y que podemos reconocer. Pero en las sociedades actuales estos procesos ya no están limitados a unos cuantos momentos críticos de la vida, sino que son un rasgo general de la actividad social; esto hace que la reflexión del yo sea continua y generalizada. El individuo se ve forzado a repensar, constantemente aspectos fundamentales de su existencia, así como los proyectos futuros. Sin embargo, estas sociedades no han creado los ritos de paso que permitan, de una manera estructurada, dar solución a las tensiones y angustias que

produce el ritmo de la vida actual. Muchos artistas han encontrado en el performance una expresión de los ritos de paso de la época actual desarrollados en el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, feministas y en la incorporación de las vivencias personales.⁵

Proceso y significado de las acciones celebratorias *Vivir la vida a quemarropa*; *No me llores más* (autofuneral); y *Nupci@s*.

Vivir la vida a quemarropa. (Centro Cultural El Faro. México 2003)

En diciembre de 2003 se programó en el Faro de Oriente la realización de una serie de piezas de arte acción creadas por performanceros de distintas filiaciones. Yo participé con *Vivir la vida a quemarropa* una pieza desarrollada a partir de una vivencia de la infancia: lo que podría llamarse “el fin de la inocencia”.

La acción se apoyaba visualmente en un recuadro, de metro y medio por metro y medio, reminiscencia del jardín de mi abuela. Malvones y geranios rojos, un par de botas blancas de hule, unas tijeras para podar pasto y una foto mía a los seis años de edad.



Retratada a los seis años.

Para la acción formulé un guión:

(...) las lombrices del jardín de mi abuela en verdad eran impúdicas
–siempre estaban desnudas, rosadas y húmedas... yo me

⁵ Josefina Alcázar. *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. Editorial Océano, CITRU, Fideicomiso para la Cultura México/ USA, Conaculta, INBA. México, 2002, pp. 21-22.

acuclillaba para mirarlas de cerca y con una piedra filosa las rebanaba en pedacitos. Podía observar durante horas cómo se multiplicaban y seguían moviéndose, mientras escuchaba el ruido de las tijeras del viejo jardinero cortando el pasto... sus dedos ásperos llegando hasta mis piernas, rozándolas, tocándolas...

La noción tradicional de “rito de paso” implica, como se señaló, un evento social de aceptación. Lo cierto es que la vida de los individuos está signada por acontecimientos de fuerte impronta, como lo son los actos de abuso sexual infantil, que no pueden ser nombrados y menos “celebrados colectivamente”.

Al ser expresados en una acción de performance, por una parte se hacen evidentes situaciones que se dan en los ámbitos más cercanos aunque no lo queramos reconocer y, por otro lado, en el momento mismo en que ocurre la acción performativa, el hecho adquiere el carácter de “rito de paso”.

No me llores más (auto funeral duelo celebratorio). (Domicilio particular. México 2004)

“¿Quién abandona a quién cuando uno muere? ¿el alma al cuerpo o el cuerpo al alma?”. Estas interrogantes dieron origen a *No me llores más*, performance auto funeral-duelo celebratorio que se llevó a cabo en mi domicilio, con la compañía de mis hijos, amigos y conocidos quienes, sin previo acuerdo, se incorporaron -no a la representación- sino a la acción colectiva.



De espaldas Mauricio Arechavala Olivo de Alba, Rogelio Rojas y Salvador Mendiola. De frente Teresa Selma, Anacelia Montilla y Haydeé Álvarez durante la velación de *No me llores más*. Dibujos realizados por Adela Hernández.

La casa misma adquirió una ambientación funeraria: espejos cubiertos con velos negros, festones del mismo color, veladoras, flores blancas, sombras de evocaciones (un triciclo, una mano que intenta asirse quien sabe a qué...) quise anticiparme a la muerte biológica con esta acción de muerte ritual.



Salvador Mendiola y Rogelio/ Rayo Rojas firmando el libro de condolencias durante el autofuneral
No me llores más. México, 2004.

Salvador Mendiola -a invitación mía- fungió como oficiante en la ceremonia, apoyado por Adela Hernández Reyes y Gloria Hernández.



Durante la ceremonia del duelo los asistentes dan la réplica al oficiante. Entre los asistentes: Carlos Amador, María Diego, Victoria Bojórquez, Rafael Carmona Olivo de Alba, Teresa Selma, Anadel Lynton Zinder y Gloria Hernández.

Algo particularmente interesante fue el hecho de que las personas que asistieron se comportaban no como espectadores distantes. Cada uno asumió la situación que se vivía en ese momento y actuó en consecuencia.



Dos momentos de la acción ritual *No me llores más*.

Un video -también preparado con la complicidad creadora de Rogelio Rojas/Rayo- mostraba el lavado y preparación de mi cuerpo/cadáver. Los asistentes veían el video en el comedor, habilitado como capilla, antes de que se llevara a cabo la ceremonia de “cuerpo presente”.



Gabriela Olivo de Alba durante el “bautizo-extremaunción”. Video *No me llores más*

Félix Suazo, crítico de arte cubano venezolano, y curador del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, hizo el siguiente análisis:

El video “No me llores más” de Gabriela Olivo de Alba recrea el tránsito final a la muerte de la propia artista. Mientras su cuerpo

inerte es preparado para el velorio, la difunta se pregunta: “¿quién abandona a quien; si el cuerpo al alma o el alma al cuerpo?”. Su monólogo continúa como un inventario de deudas, interrogaciones y miedos; aspecto que se torna aún más dramático cuando refiere a sus amigos, familiares e hijos. La propuesta está llena de alusiones autobiográficas y simbolismos recónditos; allí se mezclan los arquetipos oníricos junto a la crudeza irremediable de la muerte. Pero aún en este instante, la sexualidad, el deseo (y también el pudor) proporcionan una calidez inusitada a ese cuerpo yacente (a esa alma en fuga).

En ese transcurrir del ritual profiláctico que precede al funeral imaginario, el cuerpo de la artista es lavado y amortajado en el baño de su casa, convertido en una morgue improvisada cuyo precario mobiliario está compuesto por tres sillas circulares, una sábana y un inodoro. La escena se desenvuelve en una atmósfera escatológica, efecto reforzado por la presencia constante de una letrina dentro de la cual hay un corazón de arcilla policromada con sus arterias cercenadas. Todo esto acompañado por una melodía nostálgica y envolvente. Aquí la muerte se ríe de lo inevitable, presentándose en su dimensión más cotidiana, donde el llanto y la risa, el resentimiento y el perdón se enlazan de manera natural. Finalmente el cuerpo se esfuma, quedando el vestido blanco (¿acaso el alma?) que lo cubría. Sobre el cuerpo envuelto en plástico, la muerte es un corset viscoso que recuerda aquella faja que solía emplear Frida Khalo para sostener su columna y donde también dejó testimonio pictórico de sus penurias. Luego de la limpieza y el escrutinio final, después del recuento y la ansiedad de la partida, viene la ingravidez purificadora, la blancura total, el vacío. Entonces, ¿para qué los lamentos? ... Sólo resta decir: “no me llores más”.

Pero, ¿por qué habría alguien de escenificar su propio funeral?. ¿Acaso no es este el evento más temido de la existencia humana?. Quizá deberíamos reconocer que la teatralización de la muerte tiene un efecto catártico como en la tragedia antigua, algo así como una

defunción simbólica para seguir viviendo. Sólo que, en vez de asesinar al padre, pretender a la madre o destruir a los hijos para conquistar el objeto del deseo, la escenificación de la propia muerte conduce la libido hacia conductos creativos. De esta manera el arte vendría a tener una función similar a la de los sueños en el pensamiento psicoanalítico, es decir, constituiría un medio de curación metafórica. De hecho, la evolución de las prácticas de creación en los últimos 150 años han estado signadas por procesos de demolición y muerte sucesiva de estilos, tendencias y movimientos. Precisamente, ese desmontaje de las estéticas canónicas ha operado como oportunidad vitalizadora. Ello mismo, aunque de manera aún más explícita, ha tenido lugar al interior mismo de los comportamientos accionales que se desprenden del *body art*, el *happenig* y la *performance*, en tanto expresión de un más allá del arte que postula el reemplazo de los soportes tradicionales para otorgarle al cuerpo un rol protagónico. Llegado a este punto, es posible aceptar que la presencia del cuerpo como soporte en el arte es ya el lugar de un fallecimiento, de un abandono letal de la representación. La emergencia del elemento corporal es también la defunción de lo ilusorio y, a la larga, el triunfo del arte como experiencia. Eso es precisamente lo que da vida a la propuesta de Gabriela: el cuerpo experimentado aún en su declive carnal, aun en el abandono del mundo. Cuerpo presente que sucumbe en el acto mismo de escenificar su tragedia, para reaparecer diferido en registro audiovisual. Porque el video, como la fotografía, es un medio de perpetuación en el que incluso la muerte se expone a una vida posterior. En realidad, la propuesta es un ensayo de premoniciones, la encarnación metafórica de una muerte adelantada, un ritual preparatorio que conjura, a veces en tono irónico, en ocasiones resignado, la gravedad del duelo. Al final todo se va por el ducto de la poceta para desembocar en un océano indescifrable. En definitiva, ¿qué más da? Si, como dice la artista en su monólogo, “ya estás muerta y bien muerta, remuerta”. Nadie sabe bien si habrá una resurrección, pero la adrenalina de la caída

final supone un goce extraño, acaso siniestro, que lo deja a uno en paz con la muerte. Esa satisfacción exploratoria del abismo trasciende lo estrictamente personal porque tiene fuertes connotaciones culturales, sobre todo en México donde la muerte supone un festejo. Ya en la mitología precortesiana, la muerte implicaba renacimiento, es decir, tránsito hacia una vida diferente. Más tarde, con la imposición de la fe cristiana en estas tierras, la muerte adquiere una dimensión expiatoria que conduce a una redención póstuma que implica la posibilidad de la vida eterna. Con el tiempo, los símbolos e imágenes que sostienen estas concepciones han sufrido un proceso de sincretismo e hibridación de profundo arraigo en el imaginario popular, llegando a impactar incluso los depurados hábitos de las élites intelectuales. Cómo olvidar la cadenciosa algarabía de las calaveras en los grabados de José Guadalupe Posada, los cadáveres casi descompuestos y acechados por las aves de rapiña en las pinturas de Francisco Goitia o la fastuosa vestimenta de la muerte intimando con los vivos en el mural *Domingo en la Alameda Central* (1947-1948) de Diego Rivera.

También en Latinoamérica abundan los indicios de una relación irreverente con la muerte de la cual se desprenden cosmogonías estéticas muy sugerentes como la concebida por el movimiento antropófago en Brasil o estrategias críticas frente a la violencia política como la planteada por el venezolano Carlos Contramaestre en su exposición *Homenaje a la necrofilia* (1962). Igualmente, la idea del cuerpo como ofrenda sacrificial está esbozada en las siluetas de tierra, fuego y agua de la artista cubano americana Ana Mendieta. En el caso de Gabriela, la muerte no es sólo una “fatalidad individual”, sino parte de un ciclo social que incide en el mundo de los vivos. Visto así, el impulso tanático no puede ser suprimido por la ausencia, ni sepultado bajo las lápidas, ni acallarse con un frío e indiferente obituario, pues la única terapia posible en el instante de la agonía es reconocerla y verla a la cara.

Porque ¿qué es la muerte sino un recurso de segregación a partir del cual los vivos se erigen en soberanos de “este mundo”, confinando a los difuntos al “más allá” que los espera detrás de la verja del cementerio? Quizá por ello resulta simbólicamente pertinente este adelantamiento consciente de la artista cuando recrea su propio funeral. Hay en ella una contextualización de lo íntimo en su dimensión pública, cuando invoca lamentos y confesiones como si tratara de mostrarnos el retorno de la muerte a su lugar entre los vivos.



Gabriela Olivo de Alba en el video *No me llores más*. 2003.

La utilización del video, en esta y otras acciones de performance, me ha permitido, por una parte, experimentar con la noción de acciones simultáneas: de aquellas que se dan en la realidad tangible y de aquellas que ocurren como parte de un proceso mental o afectivo, lo que crea una dimensión no lineal del tiempo y el espacio. Por otra, ha funcionado como recurso discursivo que refuerza la fundación de ritos propios y vivifica la memoria.

**Guión de video proyectado como parte del performance
*No me llores más. Autofuneral/ duelo celebratorio.***

Se escucha mi voz en off sobre la imagen de una envoltura de plástico vacía sobre un lienzo de color crudo.

Voz en off:

¿Quién abandona a quien cuando uno muere? ¿el alma al cuerpo o el cuerpo al alma?

Interior baño

Un sonido como de relámpago da paso a la imagen de mis manos lavándose bajo el chorro del agua del lavabo.

Corte

Interior habitación

Al centro de la habitación una cama en la que se ve, extendido, el vestido blanco que me servirá de mortaja y una fotografía en blanco y negro en la que miro de frente con ojos desorbitados.

Se escucha como música de fondo un son cubano: *¡no me llores más!*

Mientras se escucha la música -una y otra vez- se hace un corte al interior del baño.

Mi cuerpo muerto y desnudo es preparado en el baño de mi casa – habilitado como morgue improvisada- para lavarlo y amortajarlo. El cuerpo reposa en tres bancos de aluminio dejando caer la cabeza y parte del pelo en el inodoro. La tapa abierta del retrete enmarca una fotografía en la que aparezco joven y sonriente ¿llena de vida?

La sábana blanca que cubre el cuerpo se desliza hasta dejarlo al descubierto. El cuerpo, en algunas partes, está envuelto con plástico transparente del mismo material que se utiliza para empacar carnes y verduras.

Nuevamente se escucha la voz en off, mientras la cámara hace un lento recorrido sobre el cuerpo.

Voz en off:

Y entonces qué, ¿quién abandona a quién? ¿el alma al cuerpo? ¿o el cuerpo al alma?....

Voy como en una resbaladilla por un enorme y empinado tobogán que me arrastra. Trato inútilmente de buscar un barandal al cual asirme. El agua es turbia, fangosa, terrosa...estoy a punto de iniciar la caída, de llegar al punto donde el agua se va al precipicio. El temor muerde mi estómago, anuncia la caída. ¿Pero cuál miedo? ¡Cuál miedo si ya estás muerta y bien muerta... re muerta!

La cámara hace una toma cerrada al corazón de arcilla rojo que está al fondo del retrete, sitio hacia el que cae el pelo de mi cabeza. Entra a cuadro una mano que sujeta una pequeña vasija blanca con agua que deja caer sobre la frente en un gesto que asemeja la acción bautismal, en una acción que se repite una y otra vez, casi de la misma manera.

Mientras esto ocurre continúa:

Voz en off:

Otra vez Agua. Amigos de distintas épocas, mezclados incoherentemente como en el sueño, acuden a la reunión. Mi bolso negro cae al agua, a un estanque: yo no puedo sacarlo. Uno a uno los amigos se acercan, conversan, hacen bromas y me recuerdan que les debo algo. En mi bolso, aseguro, traigo un boleto de avión, credenciales, tarjetas de crédito... y mi chequera. Si logro alcanzar el bolso, sacarlo del agua, les podré pagar. (Con sarcasmo) Yo aquí muerta... y además ¡endeudada!.

¿Y ahora dónde me guardo, dónde me escondo, dónde me oculto?...si yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa... Es qué... ¡dónde carajos estoy!... Aquí, nada más suspendida...inútilmente detenida.

La mano seca con un paño el cuerpo, lo extiende y cubre con éste la cara.

El ruido de un vidrio que se rompe da paso a una imagen de agua, se escucha otra vez el mismo sonido que da paso ahora a una toma de mi cara: traigo el pelo recogido sujetado con una red blanca que me enmarca el rostro.

Voz en off:

Estoy en un triciclo y manejo con mucha dificultad pues mis rodillas topan con el maniubro. Traigo una especie de uniforme, una falda plisada de cuadritos y abajo asoma un largo camisón. Manejo un triciclo pero no soy niña. Trato de zafarme el camisón... trato de alcanzar a Rafael que camina delante de mí, sólo veo su espalda muy blanca, con un pañal... ¿es Rafael?...

su piel es más morena... es el Morito.... ¡ay, ay, mis hijos!...!¡ay, ay...mis hijos!

La cámara hace una toma del cuerpo vestido pero desabotonado al frente. Las manos cortan el plástico, cual si fuera piel, centrándose en la parte genital.

Voz en off:

Quién prepara mi cadáver, qué manos cortan, separan, limpian, buscan los huecos, taponan los orificios,... Qué carajos buscas eh, el hilo de Ariadna de mi laberinto... mis secretos, mis retruécanos, mis recovecos. Qué, ¿acaso crees que hurgando de ese modo conseguirás hallar el sitio más recóndito de mi conciencia, la parte oscura? Esa que traiciona, que inicia por ocultarse, por negarse agazapándose. Ésa... ésa, que odia a la madre, mata al padre, y desea al hijo.

Porque todos, todos tenemos nuestra parte oscura... o qué ¿a poco tú no?

Las manos han continuado cortando con unas tijeras, dejando las partes al descubierto, mientras se escucha obsesivamente la melodía y letra de *No me llores más*, abajo el ruido de rayos y lluvia bajo. Ya sin fondo sonoro, se escucha nuevamente.

Voz en off:

¿Dónde la memoria que nada excluya y todo seleccione?¿Dónde el recuerdo de la música escuchada, de las películas vistas, de los libros repasados, de las drogas ingeridas, de las palabras escritas en cartas de amor, de las pronunciadas recio y en voz baja, de las intromisiones involuntarias en sueños ajenos, de los deseos manifiestos y también de los secretos, de los crímenes observados... y de los perpetrados?

Y ahora ¿qué hago aquí? suspendida en las alturas... ¡quiero volar!, quiero volar... aunque sea en paracaídas... ¡cuál dolor, cuál tristeza! si ya estás muerta y bien muerta, re muerta.

“Que la vida nos siga sorprendiendo y nuestra juventud se siga acumulando.”

Se escucha una risa infantil

Voz en off:

“Ahora, en eterno amor por ti, Rayo.”

La toma de la cámara cierra a una cabeza masculina, vista por detrás, que parece prepararse para entrar y sumergirse en el cuerpo inerte.

Corte a toma del mismo lienzo crudo que se vio al principio, con la película plástica encima ¿el alma?



Gabriela Olivo de Alba. Imágenes del video *No me llores más*. 2003

Nupci@s (Palacio de Bellas Artes. 2006)

Respondiendo a la convocatoria del X Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte cuyo lema era “Cuerpo, casa, tierra: nuestra esencia creadora”, elegí el tema de las nupcias para aludir al cuerpo femenino a través de una acción ritual que cuestionaba las formas de representación asumidas socialmente como parte del imaginario amoroso femenino.

Llevar a cabo la acción ritual de mis nupcias –prescindiendo del contrayente- constituyó un acto de usurpación de códigos preexistentes que ubican a la mujer en un territorio donde los atributos íntimos y privados se hacen públicos, en una suerte de apropiación colectiva del cuerpo femenino.

El performance tuvo su inicio desde la salida del Hotel de Cortés, ubicado en avenida Hidalgo, a unas cuadras del Palacio de Bellas Artes. En la calle

aguardaba un vehículo blanco decorado con cintas también blancas y flores rojas, en el que me trasladé hasta avenida Juárez para descender justo frente al Palacio. La llegada ocurrió 30 minutos antes de la hora en que estaba programada la ceremonia en la Sala Manuel M. Ponce. Vestida de blanco, asiendo entre las manos un ramo de novia formado por un racimo de cebollas pequeñas de tallo largo y una rosa roja a medio abrir, descendí del vehículo sola.



Invitación de *Nupci@s*.

En la entrada aguardaban los invitados y las “damas de honor” para entrar al vestíbulo donde un cuarteto de flautas interpretó la Marcha Nupcial de Mendelssohn, acompañando el recorrido por la escalinata del Palacio hasta la Sala Ponce.

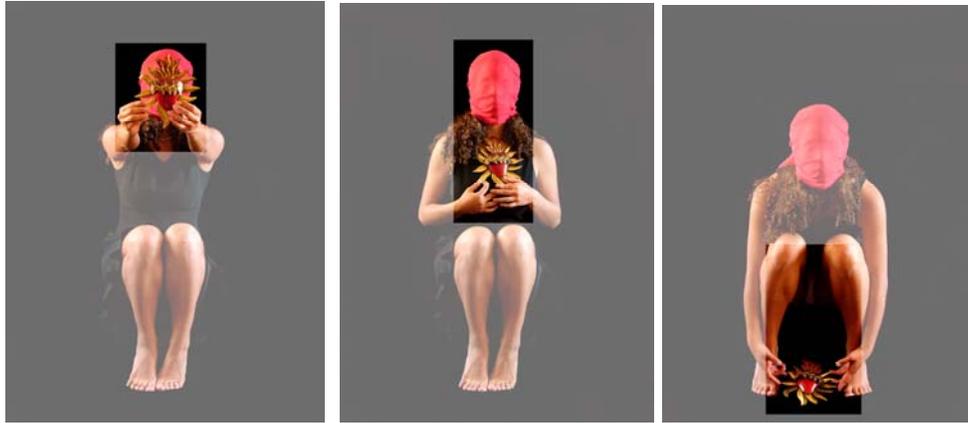


Gabriela Olivo de Alba en *Nupci@s*. Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. 2006.

Durante la ceremonia de este rito matrimonial conmigo misma, se sucedían una serie de imágenes fotográficas: la primera de ellas –una paráfrasis de la Buena Fama durmiendo, de Manuel Álvarez Bravo- daba pauta a la pregunta “¿será cierto que todas las mujeres soñamos con casarnos vestidas de blanco?”



En medio de esta y otras interrogantes, de evocaciones amorosas, afectivas y oníricas -en *off*-, se escuchaba la voz de Germán Castillo hablando sobre la relación de pareja, los hijos, la familia, el dolor y la dicha.



Secuencia de imágenes proyectadas en acción ritual Nupci@s. Fotografías: Mauricio Arechavala.

Joven retratada: Haydeé Saavedra.



Mónica Mayer, en su columna de *El Universal* escribió:

Marzo, el mes de la mujer, siempre trae sorpresas. Yo, por lo pronto, me reencontré con una performancera muy fina cuya obra hacía tiempo no veía y conocí a La Malaleche, un aguerrido colectivo de artistas de Querétaro.

Todo sucedió el viernes pasado, cuando se inauguró la exposición *Cuerpo, casa, tierra: nuestra esencia creadora* en el Palacio de Bellas Artes, que forma parte del décimo Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte y el sexto Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte México-España 2006. Gabriela Olivo de Alba presentó su performance Nupci@s en la inauguración.

Gabriela es una performancera de larga tradición, con orígenes en el teatro. Sus elaboradas acciones siempre son autoconfesionales, tienen una fuerte carga erótica y un elegante sentido estético. Ella utiliza herramientas como el vestuario, objetos y el uso de fotografías o videos, para crear el ambiente de sus obras. La palabra hablada es el eje central de la acción e involucra al público como otro elemento más.

Nupci@s fue la boda de Gabriela con Gabriela. Salió del Hotel de Cortés en carro y llegó a Bellas Artes. Iba vestida de blanco. Su ramo era una rosa roja rodeada de pequeñas cebollas. La recibieron María Eugenia Pulido y Carmen Limón, sus damas de honor. Saludó a sus amigos. Después entró al vestíbulo del palacio y guió a un nutrido público a la sala Manuel M. Ponce.

El ritual empezó. Era un rico caudal de imágenes, sonidos y palabras. Al monólogo íntimo, salpicado de humor, en el que Gabriela narraba sus sueños, se sucedía la voz de Germán Castillo cuyo sermón abordaba temas como el dolor o la dicha. También había intervenciones del cuarteto de flautas A los cuatro vientos o de Alma Zúñiga acompañada de Osiris Viveros interpretando una canción. La proyección de 12 fotos de Mauricio Arechavala completaba la escena. Entre ellas había una paráfrasis de La buena fama de Álvarez Bravo o un brazo de novia tomando con dos dedos a un Niño Dios desnudo.

La ceremonia concluyó cuando Gabriela se colocó un anillo en cada mano. Se casó consigo misma. Al final hubo brindis y pastel.

Es curioso. En una sociedad en la que celebramos el amor a la familia, a los novios, a la madre, a los abuelos y hasta a los compadres, pocos reflexionan sobre el amor que debemos tenernos a nosotros mismos.

Ya sea que denuncien o propongan, las obras de Gabriela y de las Malaleche, nos muestran que el tema de la mujer sigue siendo una veta muy rica.⁶

⁶ Mónica Mayer. “Nupci@s y la Mala Leche”. *El Universal*. México, 10 de marzo de 2006.

Este, y los otros performances con carácter de “rito de paso”, han estado motivados por la conciencia de estar en el umbral de un proceso liminal.

En el nacimiento, algunas comunidades realizan ritos de agregación que marcan la inclusión en el grupo de un ser no productivo al que se le asigna un nombre (lo que representa un valor simbólico); se dan también los ritos de separación de la madre (tabús post parto); los ritos matrimoniales y los funerarios o de muerte simbólica. *Nupci@s* significó un rito de paso en el que me propuse refrendar la única lealtad que considero posible, rebatiendo la idea de que para ser pleno hay que estar en pareja: la fidelidad hacia mí misma, hacia la vida.



Con Carmen Limón y María Eugenia Pulido. Las madrinas en *Nupci@s*. Sala Ponce. Palacio de Bellas Artes, 2006.



3.3 La actividad onírica

Los sueños, como fenómeno onírico, y el acto de creación guardan un parentesco cercano. Tal vez lo que los asemeja sea el hecho de que el sueño y el arte nos desligan -o tal vez debería decir nos ligan de otro modo- de (con) la realidad.

Y es que durante el sueño ocurre una especie de subversión del concepto espacio-temporal, a la vez que el pensamiento deja en un segundo plano el lenguaje de las palabras para crear una nueva sintaxis no verbal.

Surgen así imágenes de intensa plasticidad que agudizan la percepción de los sentidos propiciando, a la vez, una importante descarga de emociones y de razonamiento alterno. Algo similar sucede en el proceso de creación y, especialmente, en el proceso del arte acción o performance.

De ahí mi atracción hacia el tema de los sueños pues, al igual que el proceso onírico, el *performance* tiende a desatender criterios de estricta verosimilitud, dejando de lado las estructuras temáticas o anecdóticas lineales para crear una suerte de simulacro que recupera la “realidad” en un juego de síntesis que involucra la participación no solamente del creador y del espectador, sino que es la suma de infinitos creadores “anónimos” ya que es el resultado de un conjunto acumulado de experiencias personales y colectivas.

En este ámbito de reflexiones, los conceptos de “continuidad” y “progresión” onírica son elementos que me parece fundamental considerar.

Los sueños constituyen procesos psíquicos fundamentales para el correcto desarrollo y funcionamiento de nuestro aparato psíquico, desarrollan su función a muy diferentes niveles que se relacionan con muy distintos ámbitos de nuestra experiencia, no solo mental sino también fisiológica; de entre todas las funciones que cumplen en nuestra vida psíquica sin duda la más sofisticada y selecta, la más “humana” de entre todas ellas y la única que a nosotros nos interesa como investigadores de lo psíquico, es la que llevan a cabo mediante el proceso de simbolización, simbolización de nuestra experiencia. Dado que los sueños se suceden en una regularidad y constancia inalterables, inmersa dentro de la evidente discontinuidad que supone la existencia de los días y de las noches en nuestras vidas y por lo tanto de su correlato necesario en la vida mental: el estar despierto y el estar dormido, es posible suponer la existencia de una continuidad en la vida onírica, mayoritariamente desconocida, no sólo por “la gente” en general, sino por una

abrumadora mayoría de los profesionales que nos dedicamos al ámbito de la salud mental y a la investigación del funcionamiento de la mente en particular. Existen poderosas razones que hacen imposible a simple vista constatar dicha continuidad, empezando por el sistemático olvido al que nuestros sueños están sometidos, siguiendo por la dificultad que todos los hombres encontrarían si intentaran poner en relación sus sueños unos con otros, y terminando porque los profesionales en la materia son habitualmente ciegos para poder observar dicha continuidad pues carecen del equipamiento conceptual y teórico pertinente para ello.

Pero si fuéramos capaces de superar todas estas dificultades, naturales e inherentes a la propia esencia del fenómeno onírico y de su observación, sería imposible no “ver” tal continuidad, no apercebirse de ella, no constatarla en todos y cada uno de los casos, es decir, en todos y cada uno de los sujetos soñantes o lo que es lo mismo, en todos nosotros. Pero si fuéramos capaces de observar la continuidad de la vida onírica, más allá de todos los velos que la velan a nuestros cegatos ojos, no sólo constataríamos dicha continuidad, sino que aparecería ante nuestros ojos otro fenómeno mucho más impresionante e interesante, el fenómeno que hemos convenido en denominar como: la progresión onírica.⁷

Aunque la mayoría de las personas recordemos pocas veces nuestros sueños, la actividad de soñar ocupa buena parte de nuestra vida. Se calcula que en promedio soñamos más de hora y media cada noche⁸; horas que sumadas a lo largo de una vida acumularían un tiempo considerable. De acuerdo con esta estimación una persona de cincuenta años habría ocupado alrededor de 975 días soñando. Aproximadamente dos años y medio de su vida habrían estado habitados por los sueños, habrían estado ocupados en producir imágenes y

⁷ Ignacio Ruiz Lafita. *Sueños y psicoanálisis. Progresión onírica y análisis estructural de los sueños*, p.8. Texto publicado en internet www.ipteg.com.htm. Consultada el 30/06/06.

⁸ Ibid, p. 187.

fraguar historias. En otras palabras, habrían estado destinados a un acto de creación similar a la expresión artística.

Creación del performance *Ojo de la cerradura*

¿Es, el sueño, una actividad anímica o mental?, ¿un juego fantástico que concibe el subconsciente, o simple y llanamente un simulacro de la realidad?

¿Por qué utiliza el sueño estrategias camaleónicas?, ¿por qué un rostro enmascara a otro, por qué una cosa representa una sensación y ésta a su vez otra cosa?

Ojo de la cerradura (2004-2006), es un proyecto surgido de estas inquietudes, y ha implicado un dilatado proceso de preparación pues ha requerido de varias etapas:

- El registro -en un diario- de los sueños que logro recordar.
- La catalogación temática de los sueños.
- La relación secuencial.
- Elaboración de guión para video.
- Ensayos visuales (instalaciones vivas).
- Guión para el desarrollo de la acción performativa.

Sobre este proyecto apareció en el primer número de la revista *Clímax*, publicada en Venezuela, el siguiente artículo.

Para la artista mexicana Gabriela Olivo de Alba (ex agregada cultural de México en Venezuela), las imágenes de sus sueños están muy presentes. Una de sus mayores obsesiones es registrar su memoria personal, no sólo a través de los objetos y los hechos de vida, sino a través de los sueños. Para Gabriela el soñar es el acto orgánico más parecido a la creación artística, por ello se esfuerza en acordarse cada día de lo soñado la noche anterior y registrarlo sobre el papel, en una especie de bitácora de viaje interior, conexión entre su mundo imaginario –o más bien real, pero no tangible-, y el mundo real- real. “La asociación que encuentro con los sueños es que en ellos

realizamos una especie de periplo interno, por lo menos a mí me pasa que hay noches en que al prepararme para ir a la cama, tengo la impresión de estarme preparando en el andén a esperar un tren que me llevará quien sabe a qué destino”. Cada registro representa una escena en una especie de guión que relata su vida onírica. Ella desea devolver a la vigilia las imágenes producidas durante el proceso del sueño. “Cuando yo era niña solía despertar con los párpados literalmente pegados por lagañas. Tenía la íntima certeza de que aquello sucedía porque mis sueños habían estado tan poblados –con una intensidad mucho mayor que aquella que la vida despierta me ofrecía- que una especie de reacción orgánica me obligaba a mantener los ojos cerrados, como si deseara, ya despierta, prolongar la acción del sueño”. Este trabajo de Gabriela (la acción performativa *Ojo de la cerradura*) es una continuación lógica de su proyecto *Curando Amnesias* (...) Un arte accionario que permite mantener viva la memoria.⁹



El proyecto *Ojo de la cerradura* y el performance serán presentados en el *Seminario Permanente de Género, Sexualidad y Performance*, organizado por Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán (CINEY), Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY); y Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM. El Seminario se llevará a cabo en Mérida, Yucatán, durante

⁹ Jonathan Gutiérrez. Gabriela Olivo de Alba. “Relatos de Vida Onírica”. Revista *Clímax*. Caracas, 2005. p. 22

el mes de noviembre de 2006, y “tiene como objetivo reunir a especialistas del ámbito tanto académico como artístico, a fin de generar un intercambio de ideas y proponer nuevos enfoques teórico-metodológicos. En términos generales se plantea explorar cómo la categoría de género contribuye al análisis de los discursos y prácticas de la sexualidad en sus dimensiones performativas (es decir, de su actuación o/y representación). Al reunir a especialistas de la academia y de las artes, se propone incentivar la retroalimentación de enfoques de tal forma que la teoría y la práctica se enriquezcan mutuamente. Al mismo tiempo, el Seminario tiene como objetivo despertar el interés de estos temas en otr@s investigador@s y alumn@s que asistan a él.”



Durmiente. Ensayos visuales. Instalaciones vivas en calle. 2004-2005

Entre los productos del proyecto se encuentran una serie de ensayos visuales y el guión de video que a continuación transcribo.

Del sueño y sus laberintos

(Apuntes para guión de videoperformance: Gabriela Olivo de Alba)

-INTERIOR. HABITACIÓN. NOCHE.

La luz de una lámpara de noche proyecta en el muro la sombra del perfil del rostro de una mujer recostada. Siempre como sombra, en la pared, se ven los dedos que sujetan firmemente los extremos del párpado superior e inferior manteniéndolos muy abiertos. Los dedos índice y pulgar de la otra mano, muy próximos, sostienen una pequeña esfera del tamaño de una canica ¿o de un ojo?

-INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

Una habitación blanca e iluminada. Al centro, como único mobiliario, un buró de caoba con un radio antiguo de bulbos. Casi al extremo, sobre la cubierta del buró, un vaso -con el logotipo de la "S" de Sanborns- lleno de agua hasta la mitad. Dentro, un par de ojos se remojan.

Entra a cuadro una mano infantil. Introduce cautelosamente el dedo índice como probando la temperatura del agua, la agita ligeramente y saca con cuidado un globo ocular.

-EXTERIOR. DÍA.

DESDE ARRIBA LA TOMA DE UNA PISCINA CON PISO DE AZULEJO.

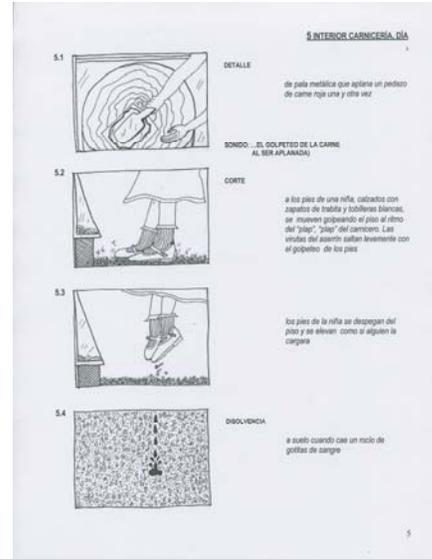
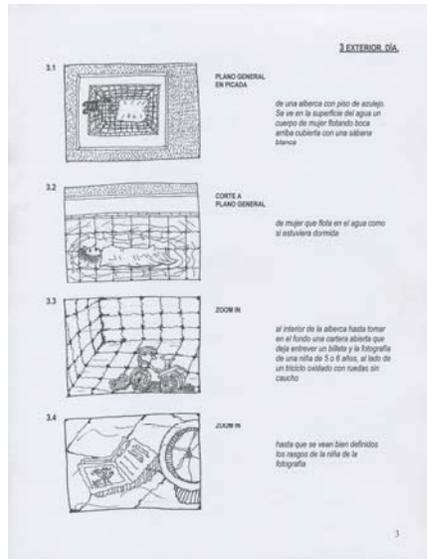
Se ve, en la superficie del agua, el cuerpo de una mujer flotando boca arriba. El cuerpo está cubierto por una sábana blanca. Flota en el agua como si estuviera dormida. Dentro del agua, hundida hasta el fondo, una cartera abierta deja entrever un billete y la fotografía de una niña de 5 ó 6 años. La cámara se cierra al intersticio mohoso que forma la juntura de dos mosaicos del piso de la alberca.

-INTERIOR. DÍA.

Del ángulo superior que forma la unión de un muro con el techo escurre agua. Un golpe seco corta la imagen y la empalma con la toma de un bloque grande de hielo en el momento de fracturarse y romperse dentro del bloque una fotografía del rostro de Gabriela. Surge, en ese instante, a borbotones, un caudal de agua.

A LO LARGO DE TODA LA TOMA SE ESCUCHA EL "PLAP, PLAP" DE UNA GOTA DE AGUA CAYENDO RITMICAMENTE. EL SONIDO LÍQUIDO DEL "PLAP, PLAP" DE LA GOTA DE AGUA, SE TRANSFORMA EN EL SONIDO SECO QUE PRODUCE EL CARNICERO AL APLANAR LOS FILETES SOBRE LA SUPERFICIE DEL TRONCO DE MADERA QUE USA COMO MESA.

-INTERIOR. CARNICERÍA. DÍA.



En un primer plano vemos caer un instrumento metálico que aplana un pedazo de carne roja, una y otra y otra vez.

-CORTE AL PISO DE LA CARNICERIA CON RESTOS DE ASERRÍN.

Los pies de una niña, calzados con zapatos de trabita y tobilleras blancas, se mueven golpeando el piso al ritmo del "PLAP, PLAP" del carnicero. Las virutas de aserrín saltan levemente con el golpeteo de los pequeños pies.

Los pies de la niña se despegan del piso y se elevan como si alguien la cargara. La cámara enfoca el suelo justo cuando cae un rocío de gotitas de sangre.

-INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

TOMA EN PICADA.

SE OYE SONIDO DE GOTEO QUE SE TRANSFORMA PAULATINAMENTE EN RUIDO DE LÍQUIDO EN PLENA EBULLICIÓN.

Sobre una mesa, cubierta con mantel blanco con detalles deshilados, se ve el cuerpo de un hombre de pelo y barba blancos, vestido con traje negro, camisa blanca inmaculada e impecable corbata gris de satín. De uno de los dedos de los pies desnudos pende una etiqueta. El cadáver es custodiado por una figura en cerámica del Sagrado Corazón de Jesús.

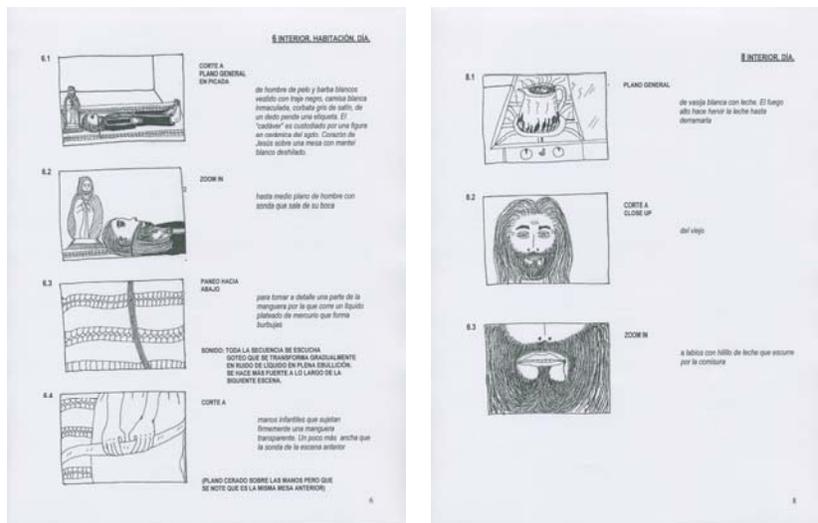
A manera de sonda de la boca del viejo sale una delgada manguera transparente.

La cámara enfoca una parte de la manguera por la que corre un líquido plateado de mercurio que va formando burbujas metálicas.

EL SONIDO DEL LÍQUIDO EN EBULLICIÓN SE HACE MÁS FUERTE A LO LARGO DE LA SIGUIENTE ESCENA.

-CORTE A MANOS INFANTILES.

Unas manos infantiles sujetan firmemente una manguera transparente, un poco más ancha que la sonda de la escena anterior.



La cámara corre a lo largo de la manguera que cae sobre las piernas de la niña, a la que adivinamos sentada en la misma mesa de mantel blanco con detalles deshilados, donde vimos antes el cuerpo del viejo. Las piernas cuelgan apenas un poco debajo de la altura del mantel, no alcanzan a llegar al piso.

De la manguera escurren unas cuantas gotas blancas.

-INTERIOR. DÍA.

TOMA A LECHE HIRVIENDO.

El fuego alto del quemador de una estufa hace hervir una vasija blanca con leche, hasta derramarla.

Corte a la cara del viejo, un hilillo de leche escurre por la comisura de sus labios. Las manos de la niña se acercan apretando un colibrí muerto al que aproxima hacia los labios del viejo, como esperando que el pico del chupamirto beba los restos de leche.

Ojo: decidir sonido. ¿zumbido de mosca y tic, tac reloj?

-INTERIOR. HABITACIÓN. DÍA.

En la habitación blanca e iluminada, cuyo único mobiliario es un buró de caoba con un radio antiguo de bulbos, y un vaso -con el logotipo de la "S" de Sanborns- lleno de agua hasta la mitad (ahora sin ojos en remojo), la cámara visualiza una maleta negra grande. Al lado de ésta, en el piso, una cartera entreabierta deja ver la fotografía de una niña y un billete.

Unas manos infantiles entran a cuadro, hurtan el billete y abren la maleta. En su interior, embalado, el cuerpo de Gabriela con una etiqueta: FRAGIL

-INTERIOR TEATRO.

LA SIGUIENTE TOMA ESTARÁ REALIZADA DESDE "EL PASO DE GATO" DEL TEATRO.

Cubierta con una sábana blanca y colocada sobre unos bancos de aluminio en posición de auscultación ginecológica, se encuentra Gabriela, al centro del escenario.

Se intercalarán, en múltiples flashazos, fotografías en blanco y negro de las puestas en escena "Lección de Anatomía", "Que digan que estoy dormido" y "Las musas si existen..."

-INTERIOR. HABITACIÓN. NOCHE.

De espaldas a la cámara, sentada a la mesa en la que antes observamos al viejo, Gabriela quita la tapa de aluminio que cubre el platillo que tiene frente a sí.

En el plato, cual si se tratara de un exquisito bocado de codorniz, la figura de un niño Dios desnudo. Toma los cubiertos disponiéndose a cortarlo.

Corte a los pies de Gabriela, que bajo la mesa, empuja suavemente una figura de San José, que cae y se rompe. Una de las partes fracturadas resbala hasta el sitio en que se encuentra una fotografía en blanco y negro de Fernando, un hombre barbado que aparenta mayor edad de la que tiene.

-INTERIOR. ESCALERA EN ESPIRAL Y PASILLO DE UN EDIFICIO DE LOS AÑOS CINCUENTA.

La toma permite ver, desde arriba, la nuca y parte de la espalda desnuda de Gabriela asomándose por el barandal de uno de los pisos. Al fondo, en la planta baja, varios objetos entre los que se distingue una valija negra, de la que cuelga una etiqueta con la leyenda FRÁGIL.

Corte a toma desde abajo. Al centro de la escalera la cámara gira subiendo en espiral siguiendo la figura de caracol de la escalera hasta el rostro de Gabriela que se empina hacia abajo. Ambos ojos están cubiertos con parches oftalmológicos color carne.

Ojo: decidir sonido. ¿Madera y papel quemándose?

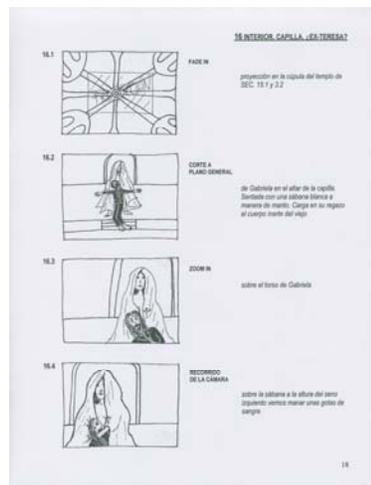
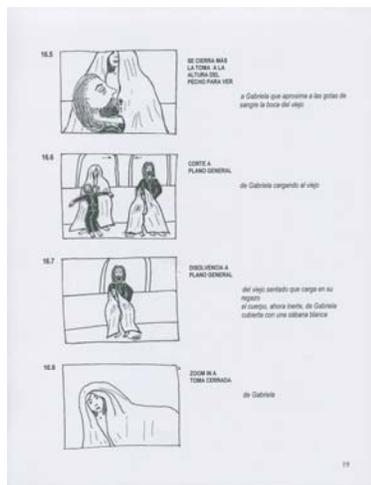
-INTERIOR EDIFICIO/CASA EN CONSTRUCCIÓN. MUROS DE CONCRETO, PAREDES Y ESCALERAS ENCALADAS.

La cámara toma cada detalle de los muros: sus accidentes e intersticios. Se detiene y repasa una huella de humedad, una varilla que asoma del interior.

A las imágenes del edificio/casa en construcción se intercalan otras de detalles de casas y muros en ruinas y otras más de las piezas de carne apiladas en un rastro ¿o en una carnicería?

-INTERIOR TIENDA DE CAMPAÑA.

Esta toma deberá ser hecha con la cámara, primero al ras del piso. La intención es dar la sensación de que no se trata de una tienda de campaña, sino de algo de mayor dimensión. La carpa de un teatrocirco o algo así.



Al centro una minúscula cama con las sábanas revueltas.

-INTERIOR CAPILLA. ¿EX TERESA?

La imagen de la tienda de campaña y la minúscula cama deshecha, se empalma con la proyección de la imagen del cuerpo de la mujer flotando en una piscina. La imagen se proyecta en el techo cupula interior del templo.

Corte a altar de capilla. Gabriela sentada, con una sábana blanca a manera de manto, carga en su regazo el cuerpo inerte del viejo, con traje negro, camisa immaculada y corbata impecable de satín gris. Sobre la sábana, a la altura del seno izquierdo derecho, vemos manar unas gotitas de sangre. Gabriela aproxima a ellas la boca del viejo.

La imagen se empalma con una similar invertida.

El viejo sentado carga en su regazo el cuerpo, ahora inerte, de Gabriela cubierta con la sábana blanca.

La cámara recorre el cuerpo hasta quedar fija en la imagen de la etiqueta FRÁGIL que pende del pie del cuerpo femenino.

Reflexión final

Recapitulando sobre el tema del Informe, *Teatro y performance*, diría que más allá de los elementos que algunos autores enumeran para marcar las diferencias entre uno y otro, me interesa rescatar tanto lo que considero atributo común, como los espacios donde sus fronteras se desdibujan y que, en mi experiencia, constituyen puentes que me han permitido transitar del teatro al arte acción con una apetencia casi natural.

En primer término está la coincidencia en la organicidad: me refiero al hecho de materializar conceptos a través de la presencia corpórea de los ejecutantes y la forma en que el individuo involucra concientemente su ser, su cuerpo y sus funciones en un proceso anímico y orgánico convirtiéndose, él mismo, en el soporte vivo y material de la obra, lo que ocurre tanto en el acto teatral como en la acción de performance.

Otro aspecto es el referido al espacio: el escenario del acto teatral y el sitio del ritual performativo. La demarcación del espacio convierte al suceso que en él ocurre en un hecho espectacular, sólo que esa espectacularidad no hace del performance un espectáculo por definición. Y es que aunque el creador de performance dispone de su persona y de los objetos en una configuración que hace un todo espectacular, la acción –al ocurrir en el momento como ejecución única y definitiva- surge como un acontecer que toma forma ante la presencia, y en algunos casos con la participación activa, de los otros sujetos que están en el lugar, diluyéndose de este modo la noción de ser espectador de algo.

Durante el tiempo en que sucede la acción el performer habita el espacio y –por decirlo de alguna manera- toma posesión de lo que esta dimensión espacio temporal implica, dándose a sí mismo la potestad de transgredirla, desarticularla, fragmentarla, reconstruirla, y re significarla. Pero esta conciencia de habitar un tiempo y espacio definidos se da también en el sujeto-testigo-espectador que en una experiencia corporal que lo involucra genera su propia vivencia, se apropia del lugar y, en una vuelta de tuerca, desdibuja sus límites. De esta forma el arte acción genera “presentes efímeros” que cuestionan la perdurabilidad de la obra y la evidencian como algo inaprensible. Ante el hecho de estar imbuido en la atmósfera del presente

inmediato, y en medio de la tensión entre lo evanescente y lo permanente, el fenómeno de la simultaneidad adquiere una significación de coexistencia fugaz en la que también conviven el transcurrir del tiempo real y el transcurrir del tiempo subjetivo.

En similar sentido, percibo al performance como un evento paradójico que al mismo tiempo que muestra “algo”, encubre su verdadera intención: alude y oculta ese “algo” que a su vez está ausente y sólo anunciado. Es precisamente en este carácter paradójico donde encuentro uno de los rasgos más significativos del arte accional. Podemos suponer que el performance tiene una estructura comunicativa, sin embargo no siempre es la cualidad comunicativa su fin primordial. El performance enuncia una presencia cifrada -y por lo tanto ausente- que se filtra, en distintos niveles de gradación, en la conciencia de aquellos que lo testimonian en la medida en que se van develando claves no unívocas, que suscitan miradas divergentes.

En la peculiaridad ensayística, consustancial al performance, ubico mi atracción hacia este tipo de expresión que presupone la formulación de una reflexión que a su vez insta a otra reflexión y que, por lo demás, constituye conceptualmente un acto de transferencia en el que la experiencia individual hace pública su expresión particular. Porque, así lo creo, en los gestos singulares y privados del individuo está la manifestación de una intuición estética que antecede y trasciende la noción de gusto -entendiendo el término *gusto* como modelo socialmente asumido.

Destaca, además, el aspecto de la construcción y del proceso: desde el momento en que surge la avidez por responder preguntas que detonan la intuición indagatoria que me lleva a escudriñar en la memoria, en un permanentemente inacabado intento por rescatarla, hasta la intencionalidad estética de llevarla a la acción del performance. En esta línea de pensamiento, la connotación aparentemente negativa de lo *inacabado* en la pieza de arte acción adquiere un valor positivo, en tanto que abona un camino interpretativo de perspectivas abiertas.

En esta recapitulación no omito mencionar algunos de los fundamentos que han guiado mis procesos en la creación de piezas de performance:

- La obsesión memoriosa de la que surge la “idea madre”.
- El recurso de elementos autobiográficos que se segmentan como “microhistorias” de un contexto mayor.
- Pensar y planear cada performance para un espacio específico y, a veces, hasta para un público con nombre y apellido.
- El gusto por las instalaciones como “simulacros” de atmósferas anímicas.
- La valoración de los objetos como receptáculos de ausencias evocadas y como incitadores de memorias.
- La intención de suscitar el ejercicio de las percepciones.
- El juego de tensión entre lo privado y lo público.
- La concentración de la energía (corporal y emotiva) como punto de arranque de la acción.
- El cuerpo como espacio social de relaciones.
- El reconocimiento de que mi cuerpo es, al mismo tiempo, el territorio inexplorado y el mapa que me guía.
- El uso de la fotografía y el video como vehículos que me distancian de mi propio cuerpo permitiéndome objetivarlo, y como medios que lo contienen y conservan.
- La fundación de ritos propios.
- La voluntad de asumir a la vida como obra.

Destaco, por último, que optar por la titulación a través de la modalidad de Informe académico por actividad profesional me ha llevado a varias reflexiones: la más inmediata es la confirmación de que esta decisión representa cumplir con un *rito de paso* por diversos motivos aplazado que, al haber sido pospuesto de su “tiempo natural”, me ha brindado la oportunidad de reconstruir la memoria: de *curar amnesias*.

Bibliografía:

Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando. *Performance y arte-acción en América Latina*. CITRU, Ex Teresa, Ediciones Sin Nombre. México, 2005, pp.45-46.

Alcázar, Josefina. *El mexterminator. Antropología de un performancero mexicano*. Guillermo Gómez Peña. Editorial Océano, CITRU, Fideicomiso para la Cultura México/ USA, Conaculta, INBA. México, 2002, pp. 21-22.

Alcázar, Josefina. *Mujeres en acción*. Serie documental de performance. 15 discos interactivos. CONACULTA, FONCA, CITRU. México, 2006.

Alcázar, Josefina. "Performance: arte híbrido". *Revista Generación*, número 45. México, 2001.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Emecé editorial. Buenos Aires, 1974, p. 871.

Catálogo de la exposición Orinoco-Parima. Comunidades indígenas de Venezuela. Editado por Colección Cisneros. Caracas, 1998, p.77.

Catálogo de la exposición *Re-readymade*. Museo Alejandro Otero. Caracas, 1997, p. 15.

Classen, Constance. *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html Consultada el 18/06/06.

Diéguez, Ileana y Alcázar, Josefina. *Performance y teatralidad*. Cuadernos de Investigación teatral 1. Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p. 5.

Garza, Norma. *Albert Camus: ensayo y memoria*. Revista Fractal. México, 2000, p. 27.

Gutiérrez, Jonathan. Gabriela Olivo de Alba. *Relatos de Vida Onírica*. Artículo publicado en el primer número de la Revista Clímax. Caracas, 2005, p. 22.

Hernández Reyes, María Adela. *Curando Amnesias con autocuerpo*. Serie documental de performance. 15 discos interactivos. CONACULTA, FONCA, CITRU. México, 2006.

López, Pancho. *Los objetos de la acción*, artículo publicado en la revista *Generación*, número 45 14 25. México, 2001, pp. 22-23.

Mayer, Mónica. "Nupci@s y la Mala Leche". *El Universal*. México, 10 de marzo de 2006.

Miguel Sabido. *El tono del beneficio social*.
<http://www.etcetera.com.mx/paq42ne52.asp> Consultada el 10/06/06.

Moreno Hoffmann, Álvaro. *Conceptos del Curso Acciones y Lugares: Artes Vivas y Estudios de Performance (Live Arts & Performance Studies)*.
www.eldespertador.info/accionylugar.htm Consultada el 16/06/06.

Obregón, Rodolfo. *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX*. Conaculta, Cenart, Dirección General de Publicaciones. México, 2003, p. 148.

Olivo de Alba, Gabriela. "Curando Amnesias". *Revista Rasgadodeboca*. Caracas, 1999, pp. 28-29.

Paz, Octavio. *Generaciones y Semblanzas. Escritores y letras de México*. Fondo de Cultura Económica. México 1997, p. 127.

Pineda, Miguel Ángel. *Recuento del teatro mexicano: drama y escenificación*. Introducción a la cultura artística. Siglo XX, Gobierno del Estado de Sinaloa. México 1998, p. 101.

Rago, María Ana. *Teatro: a escena sin ningún libreto. El juego de la improvisación al poder*. <http://www.clarin.com/diario/2003/06/20/c-00601.htm>
Consultada el 12/06/06.

Rodríguez, Ondina. "Dos lecturas del tiempo para el arte de los '90". *Ponencias del 1er. Simposio Nacional de Estética*. Mérida, Venezuela, 1997, p.184.

Rubio Zapata, Miguel. "Persistencia de la memoria". *Performance y Teatralidad*, de Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación teatral 1. Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, pp. 74-75.

Ruiz Lafita, Ignacio. *Sueños y psicoanálisis. Progresión onírica y análisis estructural de los sueños*, www.ipetq.com/equipo/IgnacioRuiz.htm Consultada el 30/06/06.

Sánchez, José A. "Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea española: a propósito del "ensayismo" escénico de Roger Bernat". *Performance y Teatralidad*. Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación teatral 1. Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p. 36.

Santamaría, Elvira. "Apuntes sobre performance". *Performance y Teatralidad*, de Ileana Diéguez y Josefina Alcázar. Cuadernos de Investigación teatral 1. Conaculta, INBA, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli. México, 2005, p.64.

Sonnesson, Gorän, El lugar del rito en la semiótica del espectáculo.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/SemRito2.html> Consultada el 18/06/06.

Tavira, de Luis. *México y siglo XX en el teatro*. Revista Biblioteca de México. México, 2002, p. 30.

Távora, Salvador. *Estudio sobre cante y bailes de Andalucía*.
<http://www.teatrolacuadra.com/Quejio/index.htm> Consultada el 10/06/06.

Taylor, Diana. *Hacia una definición del performance*
www.crim.unam/cutura/2003/modulo2/lecturas5.html Consultada el 16/06/06.

Zerpa, Carlos. "Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel".
Performance y arte-acción en América Latina de Josefina Alcázar y Fernando Fuentes. CITRU, Ex Teresa, Ediciones Sin Nombre. México, 2005, p. 36.