



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

PERFORMATIVIDAD Y TEATRALIDAD
Rompiendo los límites disciplinarios

**TESIS
PARA OPTAR PARA EL GRADO DE
MAESTRIA EN ARTES VISUALES**

PRESENTA
GABRIEL BONILLA GILBÓN

DIRECTOR DE TESIS
LIC. ELOY TARCISIO LÓPEZ CORTÉS (FAD)

SINODALES
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA (FAD)
MTRO. SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ (FAD)
LIC. ELOY TARCISIO LÓPEZ CORTÉS (FAD)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)
MTRO. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ (FAD)

Ciudad de México. Enero de 2017



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.

**TEATRA
LIDADES
PERFOR
MATIVAS** disciplinarios
rompiendo límites



INDICE

Nota . . . 3

Introducción . . . 4

CAPÍTULO I. TEATRO

1.1 Engaño e Ilusión . . . 13

1.2 Abre la mente, abre las posibilidades . . . 23

1.3 Un mecanismo de inestabilidad . . . 28

CAPITULO II. PERFORMANCE

2.1 Esponja Mutante ...35

2.2 Tengo una relación (empírica) con el Teatro . . . 43

2.3 El público también tiene su corazoncito . . . 51

2.3.1 Pásele, pásele a la Encuesta . . . 53

CAPÍTULO III. PERFORMANCE Y TEATRO

3.1 Performatividad y Teatralidad . . . 64

3.2 Materia prima . . . 71

3.3 Cuerpo en acción . . . 78

3.3.1 Praxis. Actos Teatrales y Performativos . . . 80

Conclusiones ... 89

Referencias bibliográficas

Artículos de revista

Referencias electrónicas

Entrevistas

Video

Conferencias

.

.

.

94

NOTA

Estas a punto de iniciar un viaje que te llevará por los campos del arte escénico y el arte del *performance*. Encontrarás nombres de artistas e investigadores que se adentraron a estos mundos explorando diferentes caminos para cuestionar los terrenos del arte y el cuerpo en lo social, cultural, institucional y/o académico; como Konstantín Stanislavski que en 1936 nos lanza a una gran aventura con su metodología del arte dramático basada en las razones humanas del trabajo del actor, o Allan Kaprow que nos envuelve con su libro “Essays on the Blurring of Art and Life” en 1957, donde introduce la noción del arte del *performance*.

Este viaje es posible gracias a generaciones de investigadores y artistas que probaron sus ideas por medio de la observación y exploración, apoyando a aquellas que pasaron la prueba y adentrándose en las que dejaron más preguntas que respuestas.

Para dar comienzo requeriremos de una apertura mental y corporal, a estar dispuestos a romper los límites disciplinarios y gremiales que sin duda están arraigados en lo más profundo de nuestro ser creativo, de nuestro arte.

Si aceptas estos términos... bienvenido seas a la aventura.

INTRODUCCIÓN

Después de quince años (2001-2016) de encontrarme sumergido en el mundo del arte dramático en Puebla, mi ciudad natal, he llegado al culmen del hartazgo por los métodos tradicionalistas que tienen estancado al teatro en la entidad gracias a técnicas caducas proporcionadas por maestros, directores y actores con pensamientos arcaicos de la escena, y que siguen (de)formando a nuevas generaciones (nuevos fieles) con la doctrina “director-ficción-texto” como principio omnipotente del teatro.

Esto fue piedra de toque para indagar otras posibilidades que el arte escénico pudiera ofrecer, un ejemplo de ello fue mi incursión a diversos laboratorios, cursos y talleres encauzados en la exploración corporal y vivencial del artista, donde las principales líneas de trabajo se enfocan en la sinergia con otras disciplinas y profesiones para el desarrollo de propuestas con un pensamiento crítico social dirigidas a un espectador participante. Entre los artistas con quien inicie estas inquietudes se encuentran Peter Goldfarb, Alain Vigneau, Antonio Salinas, Aladino Rivera Blanca, Gerardo Trejoluna, Alejandro Velis, Jorge A. Vargas, Nicolás Nuñez, Violeta Luna, Ricardo Díaz y los diversos doctores y maestros del Diplomado Transdisciplinario en Investigación, Experimentación y Producción Artística “Transitos” del CENART (Centro Nacional de las Artes). Este último como la referencia más inspiradora para aproximarme a la disciplina del *Performance*, la cual dio origen a nuevas formas de explorar la escena y abrió el umbral a esta investigación.

Durante este proyecto hallé, con grata sorpresa, que el teatro en nuestro país ya había buscado otras posibilidades de aproximarse al espectador, de percibir y realizar actos escénicos. En los años cincuenta, cuando surgen profundos cambios y formas de experimentación en diversas disciplinas artísticas, el teatro hace de lado los métodos tradicionales dando lugar al abandono del texto, de

personajes y espacios institucionales. Esto se consolida en los sesenta y setenta con el artista chileno radicado en México Alejandro Jodorowsky, quien en compañía de Fernando Arrabal y Roland Topor desarrollan el "Teatro Pánico" que abogaba por sacar al teatro del teatro para borrar las fronteras entre los actos artísticos y el drama cotidiano de la vida real, y hacer del hecho teatral un acontecimiento irrepetible de verdad que pudiera ser disfrutado por el espectador y no sólo por el actor. Para ello, Jodorowsky incursiona en el arte del *performance*, disciplina que, según el chileno, deja huella de un acto real e interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo.

No es de sorprenderse que Jodorowsky haya encontrado en el *performance* esa herramienta que le permitió acercarse a la vida en escena alejándose de la ficción y del teatro como lugar, ya que, como dice Diana Taylor, el *performance* no depende de textos, no necesita de directores, actores, diseñadores o todo tipo de aparato técnico del teatro; no requiere de espacios especiales para existir, y sólo se debe a la presencia del artista y el espectador.

A finales del siglo XX e inicios del XXI, se vislumbra esta forma de explorar la escena en algunos artistas mexicanos que esgrimen el cuerpo como materia prima de expresión. Es el caso de Violeta Luna, quien utiliza sus bases de formación teatral para plasmar y ejecutar sus piezas de *performance*; o Jesusa Rodríguez quien define su trabajo como *performance*-cabaret haciendo uso del escenario para la crítica político-social alejándose por completo del drama literario; lo mismo que Gerardo Trejoluna el cual ejecuta en un escenario vacío una pieza unipersonal, basada en un texto dramático, con los pies descalzos sobre un bloque de hielo.

En este sentido, vale la pena destacar las palabras del director de escena, artista plástico y escenógrafo italiano Romeo Castellucci: el teatro contemporáneo es una experiencia más cercana a las artes visuales. En esta época, predomina la

imagen sobre la palabra, y el teatro deber ser una confrontación real con la sensación que el espectador tiene de su propia vida.

Sin embargo, la posición actual del teatro en nuestro país se empeña en mantener fervientemente sus métodos y técnicas tradicionalistas sin dar apertura a otro tipo de construcciones escénicas; un ejemplo de ello se observó en el IX Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro realizado en la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral) en la Ciudad de México (2013), donde los estudiantes hablaron de querer llevar a cabo “innovaciones” escénicas creando historias a partir de sus propias biografías teniendo libertad para transformar su sentir en símbolos que les permitan dialogar y estar en comunicación cara a cara con el espectador, así como la necesidad de salir de los espacios teatrales. Esta exigencia por encontrar otras formas de explorar la escena expone el poco o nulo interés de las academias e instancias pedagógicas del teatro en la indagación de otras disciplinas artísticas y corporales, ya que, al parecer, los alumnos no advierten que dichos recursos de “innovación” se experimentaron y trascendieron en los años cincuenta con el *happening* y los eventos *fluxus*.

Esto, también es un reflejo de la situación que atraviesa el teatro poblano actual, pues lo viví a flor de piel. Mi educación en el arte del drama estuvo regida por técnicas y métodos perocederos donde la meta principal era saltar de “la línea de realidad a la línea de ficción” sujeta a ejercicios psicológicos mal empleados y encauzados. –Observe a varios compañeros revivir traumas psíquicos de infancia y adolescencia supervisados por aquellos maestros, directores y actores costumbristas con la “finalidad” de crear personajes y situaciones en un mundo de ficción, donde el resultado inclinaba la balanza a causar más prejuicios emocionales que beneficios dramáticos-. Por supuesto, estos procesos eran abanderados bajo el estandarte de la metodología de Stanislavski, la cual al ser impartida como técnica actoral (propio de los costumbristas) y no como metodología, dejan de lado la parte humana y vivencial que propone el autor para

pasar a la formación de cuerpos entrenados en la exposición mecánica de las emociones y representaciones miméticas de la realidad. Desde luego, la exploración escénica a través de diversas disciplinas artísticas para el sondeo de otros procesos de comunicación con el espectador no era viable, ya que su técnica actoral resuelve todo hecho escénico y dan por sentado la existencia de un círculo comunicacional con el observador.

A pesar de que el teatro en nuestro país tiene un recorrido de más de sesenta años en la investigación escénica, los costumbristas lo siguen manteniendo en una jaula anquilosante gracias al bucle interminable de formas miméticas que se muestran en una maquinaria que cada día se descompone y no soporta las vicisitudes del mundo actual. Rubén Ortiz en su libro "Escena Expandida. Teatralidades del siglo XXI" menciona que el teatro mexicano ha llegado a un insoportable grado de inmovilidad fijado por las políticas del mismo campo que apuestan una y otra vez por los tonos del costumbrismo [de métodos, técnicas y formas] incluso cuando se dice estar saliendo de ahí, además de la inmovilidad de los espacios pedagógicos, críticos y de políticas de administración de recursos.

Gracias a este cúmulo de aspectos paralizantes del teatro, fue que decidí explorar otras perspectivas de la escena, y en 2009 realicé junto con mi compañera y entrañable amiga de mil batallas teatrales Jazmín Maldonado (actriz y *performer*), el espectáculo multidisciplinario Amores México, el cual versaba en el reencuentro amoroso de una pareja por distintas épocas del país (prehispánica, colonial, revolucionaria, los 40's con los pachucos, el movimiento estudiantil del 68 y nuestra actualidad) donde la expresión corporal, sin texto dramático alguno, era materia prima de la obra apoyada con efectos de iluminación, música, baile y vestuario de época. En 2010, el espectáculo recibe reconocimiento y apoyo económico por parte del, aquel entonces, CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) y la Secretaria de Cultura del Estado de Puebla, quienes colocan como monitor del proyecto al artista escénico Gerardo Trejoluna, con

quien tuvimos la oportunidad de explorar el cuerpo como fuente básica de creación a partir de su presencia real (con todo su bagaje sociocultural), honesta (al compartir temas e inquietudes propios con el espectador) y energética (mente-cuerpo en total disposición del discurso, espacio y público). De tal modo, este tipo de trabajo corporal fue punta de lanza para emplazar nuestras exploraciones fuera de la capital del Estado de Puebla, y en 2011 nos trasladamos a la Ciudad de México para continuar indagando diversos procesos con artistas que trabajan el cuerpo como un lienzo para la expresión escénica, entre ellos se encuentran el bailarín y coreógrafo de danza contemporánea Aladino Rivera Blanca con el cual fortalecimos la expresividad corporal llevándola al límite de la sencillez y fluidez del movimiento; y con el mover, artista escénico y unipersonal Antonio Salinas, con quien profundizamos la estructuración de un discurso personal soportado en el cuerpo bajo la carga simbólica de objetos que permiten el diálogo visual (codificación) con el público. Esta relación entre artista, espacio y autonomía de acción con el espectador me pareció indispensable dentro del trabajo de exploración que estábamos buscando, y fue aquí donde dio inicio mi fortuito pero venturoso encuentro con el arte del *performance*, consolidándose en 2012 durante el Diplomado Transdisciplinario “Transitos” del CENART.

Este entusiasmo por conocer la disciplina del *performance* me llevó a lugares como El Museo del Chopo, Ex Teresa Arte Actual, La Plaza de la Aguilita, La Plancha del Zócalo, diversas estaciones del Transporte Colectivo Metro, a lo largo de la calle Regina y un sin fin de centros culturales institucionales e independientes que me dieron la oportunidad de adentrarme al mundo del *performance in situ*. No obstante, después de cuatro años de observar diversos artistas que emplean el cuerpo como medio de expresión para un espectador que transita en su entorno cotidiano o asiste a una galería, museo, teatro o cualquier lugar destinado a dicha manifestación, he advertido que hay una carente concientización del cuerpo sobre el espacio, lo que hace proclive al artista a la manipulación errónea de los objetos, agotamiento físico inmediato, bajo control

corporal, extravió espacial y de elementos; lo que se traduce en ejecuciones potencialmente accidentales para el mismo artista como para el espectador.

En la Tercera Edición del Festival Internacional de *Performance* “Extra” en la Ciudad de México (2013), los artistas durante sus procesos de exploración y ejecución de acciones hicieron notar su postura indocta al referir que comienzan a “descubrir” medios y elementos para mejorar sus condiciones de manejo del entorno, como la presencia, energía, trabajo mente-cuerpo y apropiación del espacio. Lo que no advierten es que estos términos se investigaron, exploraron y teorizaron por innumerables actores, directores y pedagogos teatrales, el más destacado es el ruso Konstantin Stanislavski quien hace más de 70 años indagó dichos procesos.

En entrevista con estudiantes, egresados de las escuelas de arte y aficionados a esta disciplina como Esmeralda Pérez “Tamiz”, Pancho López, Terica Mayoral, Fernando López, Asdrubal Galindo, Edgar Ávila, Osornio Panini, entre otros, mencionan que como artistas de *performance* se nutren de un sin fin de disciplinas del arte y al mismo tiempo se encuentran receptivos a cualquier forma de retroalimentación para sus acciones, empero, están reacios a la aportación que el teatro pueda brindar bajo la premisa “el *performance* no tiene nada que ver con teatro”, argumentando que rompe con la exploración artística que hacen de la realidad. Esta toma de postura limitante obstaculiza el acercamiento que puede surgir entre ambas disciplinas, ya que el teatro al margen de sus procesos tradicionales, históricamente ha confrontado los espacios y acontecimientos que conmocionan la realidad mostrando las cualidades de comportamiento del ser humano que construye máscaras sociales y colectivas como un instinto de transfiguración del cuerpo y el espacio capaz de subvertir la vida.

Ante tal hecho, me permito deducir que las posturas restrictivas de los artistas del cuerpo comienzan a producir un grado de inmovilidad en el *performance*, tal como

sucede con el teatro. La falta de investigación artística se pone en evidencia junto a la desidia de los procesos creativos, favoreciendo la exposición de ideas rutinarias en un cuerpo sin percepción del entorno y de sí mismo, tornando al *performance* en una expresión denostada y exhibicionista.

Lo malogro del asunto, es que tanto el *performance* como el teatro en su atrincheramiento y rivalidad indocta de sus formas artísticas han acotado las posibilidades de conversación, retroalimentación y exploración. Guillermo Gómez-Peña hace una reflexión acerca de este fenómeno mencionando que los puristas del *performance* ven al teatro como un arte arcaico ya superado desde hace tiempo por el cine y la televisión, mientras que los teatreros ven al *performance* como mal teatro. Es por ello que discutir si el *performance* pierde su cualidad de *performance* cuando entra a un escenario o si el teatro deja de ser teatro cuando no se utilizan textos u obras dramáticas, es algo que, en palabras de Miroslava Salcido, debe dejarse ya en el polvo de los archivos.

Es así, como la primera parte de esta investigación pretende manifestar el estancamiento que el arte dramático tiene en sus procesos, las técnicas y métodos de maestros, directores y actores del teatro han reiterado la construcción del mismo modelo escénico por generaciones, provocando la formación de estudiantes y egresados costumbristas, problematizando la incursión de otras disciplinas artísticas en el ambiente escénico.

Acto seguido, se expone la importancia de la investigación artística y la exploración de elementos para la construcción del *performance*, lo que permite establecer fundamentos teóricos para el enriquecimiento de las posibilidades corporales, visuales, de entorno y contacto con el espectador, asumiendo así la responsabilidad y compromiso del ejecutante con la acción en el espacio.

Al haber indagado ambas disciplinas, se propone abrir el abanico de recursos artísticos que tanto teatro como *performance* puedan aportar como herramienta

para favorecer la vinculación en la formación, construcción y ejecución de expresiones corporales. Conceptos como la teatralidad y la performatividad, como medios de expresión corporal, contribuyen a nuevas formas de conceptualizar el cuerpo en el espacio y entorno, así como procurar un instinto artístico de sinergias que se sustenten en diálogos, encuentros e intercambio de información y experiencias entre artistas del *performance* y el teatro.

Debo señalar, que el propósito de esta investigación no es fusionar ambas disciplinas de modo tal que sean una sola, pues es claro que cada una tiene su historia, técnicas y métodos de ejecución. Lo que pretende es la retroalimentación que invite a generar una voz a la libertad creadora como herramienta en los procesos de búsqueda y exploración corporal en el espacio. Hoy en día escuchamos términos como video-danza, danza-teatro, instalación-intervención, *performance*-instalación o video-*performance*, y en la búsqueda del lenguaje del artista es válido hacer las combinaciones necesarias.

CAPÍTULO I

TEATRO

El artista debe elegir siempre el lado de la vida. La realidad debe pensarse no como un puñado de verdades, sino que está conformada por todas las dudas y asombros de un mirada dirigida a la esencia humana.

Tadeusz Kantor

1.1 Engaño e ilusión

Desde hace tiempo se avecina la disolución de lo dramático en el teatro, o por lo menos la separación y autonomía del teatro como lenguaje. Para ello es vital que las acciones no sean ni reconocibles ni identificables, que no apelen al sentido lógico del observador, sino que lo conduzcan a una realidad previamente inexistente. Raúl Valles
(Valles, 2015. p.52)

Señalaré, antes de proseguir, que durante este rubro se mencionará la palabra teatro en un sin fin de ocasiones y, puntualizo, cuando se observe Teatro (con “T” mayúscula) referirá a aquel espacio de creación corporal de ideas, deseos, hechos, palabras, símbolos que responden a una necesidad de expresión humana plasmada en un escenario; y cuando se lea teatro (con “t” minúscula) expondrá esa disciplina de escuelas, academias, maestros, profesores, actores, directores, productores encargados de acotar y “darle forma idolátrica de obra de arte detenida en el tiempo, tan característica del conformismo burgués”. (Artaud, 2002. p.75) Una vez expuesto este punto, prosigo.

El Teatro como espacio para la reflexión sigue siendo verdaderamente insustituible, no sólo es el resultado de una obra artística que produce un montaje escénico; es un proceso de comunicación y expresión de sensaciones y experiencias humanas, una necesidad de identificación con todo aquello que nos asemeja a los demás. En palabras de Raúl Valles, es un misterio que trata de mostrar lo invisible de cada ser (su ausencia como presencia) a través de lo visible de cada ser (la acción) mediante un contexto particular (la escena). Un ente vivo que jamás termina de conocerse.

El Teatro desde su origen ha presentado distintos cambios que han ido adaptándose a la situación histórica y social de determinados lugares. Existe una gran variedad de estilos y propuestas, incluso retomando textos clásicos por su

posible vigencia. Pero si quiere seguir mirando al frente, tiene que llevar a cabo una reflexión sobre sus propios medios y las reglas heredadas para la representación dramática que lo han convertido en un espectáculo con fines de entretenimiento.

Las academias e instancias pedagógicas (donde se encuentran maestros, directores y actores costumbristas), son los principales agentes de transmisión de técnicas y métodos perocederos, restringiendo la exploración de otras disciplinas para la diversidad de formas y fenómenos teatrales, contribuyendo al estancamiento del teatro.

Gabino Rodríguez en el Coloquio Tradición e Innovación en el Teatro llevado a cabo en el CCU (Centro Cultural Universitario) UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) señala:

El caso del teatro en México me parece particular, por la dificultad que ha tenido para realizar relevos generacionales y para aceptar la coexistencia de propuestas disciplinarias. Los alumnos por lo general han tratado de hacer el teatro lo más parecido posible a como lo han hecho sus maestros. Alinearse al canon que establece el caudillo en turno. En balance, no veo una lucha generacional de principios artísticos, sino una continuación interpuesta de estéticas, que si ya estaban caducas cuando ciertos maestros las cultivaron, a saber como estarán ahora.

En el teatro mexicano se tiene la tradición de la siguiente manera: lo que es como lo que debe seguir siendo. -Que conservadurismo más extremo-. Dos condiciones me parece que han posibilitado este estado de cosas, uno el progresivo alejamiento de los intelectuales del teatro, y dos la imposibilidad e incapacidad de los alumnos de teatro por acceder a lo que se ha hecho y se hace en el teatro en el mundo. En el teatro mexicano actual deviene

experiencia comunicada más que compartida, resultado más que proceso, significación más que manifestación, información mas que energía.¹

Las instancias pedagógicas han mostrado su desinterés hacia la investigación y documentación de trabajos realizados desde otros lenguajes artísticos; creen que el teatro tiene el monopolio de las expresiones efímeras de imágenes e imaginarios y la relación funcional entre ideologías y comunicación con el espectador. Esa soberbia junto con el apego a sus tradiciones le han cobrado factura.

Por ejemplo, en la obra “Verdades como puños” dirigida por Ernesto Collado, presentada por estudiantes y egresados del CUT (Centro Universitario de Teatro) UNAM durante el IX Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro,² se muestra una propuesta escénica donde se expone la biografía de cada uno de los actores apoyados con elementos visuales y auditivos propios del juego popular de la lotería mexicana. El público se encuentra a pocos metros del escenario y en ocasiones los actores llevan a algún espectador a escena. La obra mantiene el sentido ficcional y dramático. En entrevista, Daniela Inés Peláez actriz de la puesta en escena nos habla sobre la propuesta:³

No existen personajes, mostramos la importancia de ser tú mismo contando tu propia historia. Las anécdotas y vivencias de cada actor se trabajaron

¹ Anotaciones en bitácora. Gabino Rodríguez durante el Coloquio “Tradición e
² IX Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro “Estrategias para el siglo XXI, formación, producción y gestión cultural”; se llevó a cabo en la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral) ubicada en el CENART (Centro Nacional de las Artes) del 7 al 12 de octubre de 2013. La obra “Verdades como puños”, se presentó el 12 de octubre a las 13:00 hrs. en el patio central de la ENAT.

³ Me permito aclarar que tomo la obra “Verdades como Puños” para fines de esta investigación, no se juzga la puesta en escena ni las palabras de Daniela Inés Peláez. La actriz dio autorización para utilizar el material recopilado durante la presentación y entrevista. También quiero precisar que resulta eficaz para la investigación y sobre todo para este rubro, exponer una obra realizada por estudiantes y egresados (2013) de una de las escuelas emblemáticas del teatro en nuestro país el Centro Universitario de Teatro UNAM, y que dicha presentación se llevará a cabo en una escuela con 70 años en la formación escénica, la Escuela Nacional de Arte Teatral CENART.

junto con el director para transformarlas en un texto dramático. Siempre estamos en escena y no se esconde nada, todo está a la vista del espectador. Lo nuevo y lo fresco de hablar, dialogar y estar en comunicación todo el tiempo con el público siendo tú mismo, sin vestuario y revelando elementos en escena cargados de significados es totalmente propositivo. (Peláez, 2013)

Peláez menciona la ejecución de una serie de recursos innovadores durante el montaje y la puesta en escena, esta “nueva” mirada en la creación escénica hace reflexionar sobre la crisis que atraviesa las instancias pedagógicas del teatro por su incuria en la investigación de disciplinas corporales. En los años cincuenta las experimentaciones como: transmitir los sentires del artista trasgrediendo los límites del teatro, ser uno mismo, estar en comunicación con el espectador, manejo de elementos plásticos en el espacio y romper la cuarta pared⁴ tuvieron su auge de exploración con el happening y los eventos fluxus.

Maestros, directores y actores costumbristas han construido generación tras generación el mismo modelo escénico. Lo que es como lo que debe seguir siendo. Peláez señala: “Dialogar y estar en comunicación con el público es nuevo para nosotros, y es difícil porque dentro de la escuela nunca te enseñan a manejar al público ni verlo a los ojos ni emocionarte viéndolo a los ojos. En cuatro años jamás lo habíamos hecho”. (2013)

Podemos aludir que las instancias pedagógicas forman parte de los factores anquilosantes del Teatro, ya que la construcción de especialistas dramáticos ha sido punto esencial dentro de su quehacer escénico, donde el cuerpo del actor se

⁴ “La cuarta pared” es una pared imaginaria que existe entre el actor y el público. Se deben imaginar tres paredes en el escenario y la cuarta nos separa del público indicándonos que este no se encuentra en el lugar pero aún así actuar para ellos.

recompone bajo un *training*⁵ que funciona para obtener resultados a favor de una creación recta y mecánica con el fin de agradar la vista y gustos del director en turno.

Es claro que se han olvidado del principio fundamental de las disciplinas del cuerpo: “no queremos especialistas, queremos gente especial en escena”.⁶ Alberto Villareal dentro del Coloquio Nuevas Aproximaciones al Cine y al Teatro en el CCU UNAM propone que las academias e instancias pedagógicas del teatro lleven a cabo una formación técnica coherente, una enseñanza del pasado como sitio museístico para mostrarnos lo que se hacía, lo que en la actualidad se hace y lo que se puede hacer, además de una correcta administración de las influencias inspiracionales: lo que hemos odiado y lo que nos ha motivado para experimentar diversos caminos.

La escuela y academia debe servir como carta de navegación, como herramienta para explorar otras vías y dar enorme libertad creacional, moverse de los lugares comunes que muchas veces la intuición sacude. No ser más artista, la misma palabra está llena de títulos y reprime la voz propia en el momento de la creación.⁷

Antonin Artaud pretendía quitar el papel del director como amo y señor de lo que se dice y se hace en escena transgrediendo los límites de la ficción acotados por

⁵ Ya sea con base en principios de la psicología o la mecánica al uso (Stanislavki o Meyerhold); de la antropología o de la cinética (Barba o Decroux), una tarea principalísima de los acuñadores del *training* consiste en buscar los elementos básicos de la expresión actoral al servicio de una estética que actuará como objeto de mercancía cultural. (Ortiz, 2008. p.25).

⁶ Anotaciones en bitácora durante el Taller-Laboratorio “El Cuerpo Polisémico” impartido por Gerardo Trejoluna en X Espacio de Arte, del 24 de enero al 22 de septiembre de 2011. Ciudad de México.

⁷ Anotaciones en bitácora. Alberto Villareal durante el Coloquio “Nuevas Aproximaciones al Cine y al Teatro” realizado en el Centro Cultural Universitario UNAM en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz el 28 de febrero de 2011, teniendo como ponentes a Mariana Chenillo, Ernesto Contreras, Alberto Villareal y Alonso Ruiz, como moderador el cineasta y en su momento director del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) UNAM Armando Casas.

el texto dramático y por los personajes, dando lugar a presencias orgánicas que daban voz a un cuerpo y discurso libres. Para Artaud el texto era un intruso y señalaba que el teatro solo recuperaría sus poderes específicos de acción si se le devuelve su propio estilo de comunicación: no ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible.

¿Cómo es posible que el teatro, tal como se le conoce... en Occidente, haya menoscabado todo aquello que es propio de lo teatral, es decir, todo lo que no puede expresarse a través de las palabras o, si se pretende, todo lo que no cabe en un diálogo y aún el diálogo mismo, [...] cómo es que ha resultado posible que para el teatro occidental (afortunadamente existen otros, como el oriental, que han mantenido sin alteraciones la idea central del mismo, mientras en Occidente, que al igual que todo lo demás, se ha prostituido) no haya teatro que no sea el del diálogo?

El diálogo, escrito y hablado, no es cualidad específica de la escena, sino del libro, como puede saberse si se consulta cualquier manual de historia de la literatura, donde el teatro aparecerá como rama subordinada en la historia del lenguaje oral. Sostengo que siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que, además, se le permita expresarse con su lenguaje propio. (Artaud, 2002. p.37)

Durante el periodo renacentista y durante todo el siglo XIX el teatro estuvo totalmente apegado a la literatura, tanto así que se concebía como el libreto de un dramaturgo llevado a escena. El teatro ha basado su expresión artística en el texto y ha apostado por mantenerlo en función en la maquinaria ficcional (escenario), ese espacio como un cuasi dios que aporta todo lo necesario para el cumplimiento de la ficción con un sin fin de artilugios que revelan una especie de imitación de la realidad que se congeló en el tiempo para ser mostrado a un espectador cautivo, y esto ha permanecido intacto incluso si se le insta al observador a sentirse provocado, sacudido, movilizado social o políticamente.

La relación artista-obra-espectador no ha sido el punto central del teatro y la distribución tradicional diagramada del espacio es ejemplo de ello: edificio en total oscuridad con la única luz colocada estratégicamente sobre el escenario a manera de que el público dirija su mirada al punto iluminado. Escenario en alto dividiendo con claridad el espacio artístico (obra) y espacio contemplativo (público). Espectador sin posibilidad de comunicación y solo como espía voyerista. Butaquería que evita la interacción entre el público mismo.⁸ Cuerpo dócil del actor sometido al cumplimiento de una imitación de la realidad sin contacto al exterior gracias al imaginario de una cuarta pared.

El teatro educó al espectador a ser un observador de la ilusión (sin derecho de réplica), de la exposición licuada, digerible, de fácil acceso mental y emocional. Ahora la gente prefiere un engaño aparatoso que la magia de lo real.⁹ El teatro se situó en una posición cómoda para no ser trasgredida ni cuestionada.

Oímos afirmar tantas veces que teatro era sinónimo de engaño e ilusión; porque durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo, plagado de historias psicológicas; porque tuvieron ingenio para hacer vivir en escena seres plausibles pero alejados —el espectáculo de un lado y el público del otro—.
Antonin Artaud

Es indispensable salir de las zonas de confort, afrontar riesgos y explorar diversas opciones. Propongo un Teatro provocador de tiempos y espacios para la sensibilización y percepción humana. Un Teatro que no cree ilusiones, sino que cree ambientes para atacar los sentidos del espectador generando reunión y, fundamentalmente, la reflexión íntima. Donde el trabajo actoral comunique emociones, desarrolle hábitats de discusión modelados a reacción del espectador.

⁸ Para mayor información sobre la distribución diagramada del espacio teatral leer la referencia número 14 ubicada en la página 27.

⁹ Debo esta reflexión a una de las mil charlas extraordinarias que sostuve con el Pintor y Mtro. Ian Francisco Soriano

Como dice Gerardo Trejoluna, el Teatro es la reunión del público alrededor de una fogata, donde se muestra nuestra historia poética con la intención de mover las fibras sensibles del espectador en un ambiente de total comunión.¹⁰

¹⁰ Anotaciones en bitácora durante el Taller-Laboratorio “El Cuerpo Polisémico” impartido por Gerardo Trejoluna.



Fotografía: Gabriel Bonilla. "Coloquio. Tradición e Innovación en el Teatro". 14 de noviembre de 2013. Centro Cultural Universitario UNAM. Sala Carlos Chávez. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 1



Fotografía: Gabriel Bonilla. Obra: Verdades como Puños. 12 de octubre de 2013.
"IX Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro". Escuela Nacional de Arte Teatral.
Centro Nacional de las Artes. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 2

1.2 Abre la mente, abre las posibilidades

El teatro pierde continuamente las conquistas que ha hecho y necesita comenzar desde cero, marcar una posición. Aparentemente esto es un defecto, pero podría ser también una ventaja para retomar la necesidad de reinventar un lenguaje; por lo tanto siempre hay una tensión que activa la necesidad de reinventarse, la necesidad de tener un teatro contemporáneo, no como una rama secundaria de la literatura. Romeo Castellucci.
(Ortiz, 2014. p.95-96)

Las estructuras dentro del teatro se gastan y es preciso cambiarlas. Es momento de abrir la mente, los libros y el diálogo con otras disciplinas para ver el arte escénico desde otros puntos de vista, explorar diversas formas activas de procesar estímulos frente al espectador, transgredir y no quedarse en el lugar político y socialmente designado.

Es bien sabido que la crisis del teatro a nivel mundial fue provocada por la estrechez y el aislamiento, por estar encerrado en el corsé de las prácticas profesionales, [...] esto le impide al teatro elaborar su propia estructura autónoma, lo cual han conseguido desde hace mucho otras disciplinas artísticas. [...] Considero autónomo el teatro que no es aparato de reproducción, es decir, que no se dedica a la llamada interpretación escénica de la literatura sino que posee su propia realidad independiente. Tadeusz Kantor (Miklaszewski, 2001. p.45)

Bertolt Brecht en su inquietud por fragmentar estas estructuras propone mostrar de manera crítica las diversas formas de la convivencia humana, y esto lo logra con su técnica del distanciamiento. Este efecto expone su diferencia con el teatro que él llama aristotélico rompiendo el esquema: inicio, desarrollo de conflicto y desenlace (basado en la identificación actor-personaje / personaje-espectador, modelo de actuación convertido en programa único del trabajo del teatro hasta

nuestra actualidad). Plantea el salto de una escena a otra sin que necesariamente sean consecuencia de la anterior. El sentido autónomo de cada una de ellas funciona de manera independiente pero en cuanto entran en relación unas con otras son ligadas en su totalidad. También se aparta de cualquier intención de crear ilusión y lo lleva a cabo validando un hecho constituido a través de la materialidad y el cuerpo del actor, esto es, se lleva a cabo la interrupción de la acción para detener la emoción del actor, del espectador y de lo que se habla, para que otros lenguajes como la poesía, música, sonidos, carteles, cumplan la función de poner a distancia la dramaturgia y aportar a la reflexión, invitando al observador a disfrutar de leer los símbolos de lo que se expone para crear un punto de vista objetivo, y así desarrollar un teatro con crítica a la vida social y hacia los medios artísticos.

Danilo Tenorio en su ensayo “Reflexiones sobre el distanciamiento Brechtiano” señala que este teatro propuesto por Brecht pasa por la experiencia de no reconocer lo conocido ya que ha sido sacado de la rutina e invariabilidad de los comportamientos ideológicos. Jugar a no comprender fenómenos ni cosas y así llegar a poner en contradicción o en cuestión muchas leyes históricamente obsoletas que aun rigen procesos humanos y sociales, y así mucho de lo sobreentendido pasaría a ser realmente comprendido y nacería un espectador emproblemado, cuya atención y emoción controlada por la reflexión produciría menos “hechizos” en los teatros.

El teatro brechtiano es un teatro que no se contenta con
hacer pensar al espectador, le dice qué debe pensar.
Es esto lo que lo hace hoy insoportable.
Joseph Danan

Este tipo de creación condensa varias experiencias: un teatro sin ilusión que abre el panorama a un espectador reflexivo y no entretenido, explorar otras formas no tradicionales de ver y hacer teatro (un teatro no aristotélico), y sobre todo, un teatro con perspectiva creacional y no enfocado en la autenticación de los procesos.

Ante esta inquietud experimental, se tendrá que pensar en un teatro de realidad verosímil que actúe sobre los sentidos y la sensación auténtica del espectador por los acontecimientos dados. No como una copia servil de la realidad sino como realidades libres de un suceso artístico que rompe las barreras tradicionales permitiendo encontrarse con otras disciplinas que abran el camino a la autonomía creativa escénica.

En este mundo continuamente bombardeado por la manipulación, realizar una experiencia activa se convierte en algo clandestino, subversivo. [...] Hace falta la entrega como sacrificio, donde la libertad se mueve a sí misma, en donde el cuerpo se convierte en instrumento que alcanza lo sagrado y lo comunica.
Nicolás Núñez

Como ejemplo, está el teatro posdramático propuesto por Hans-Thies Lehmann,¹¹ el cual abre las posibilidades y encuentra en el *performance* un aliado. Aquí el actor deja de ser interprete de un papel y pasa a ser un *performer*¹² que ofrece su

¹¹ Es importante mencionar que la definición que aporta Lehmann sobre el teatro posdramático la plantea desde el lado negativo: lo posdramático es lo no dramático. En el universo de las posibilidades teatrales, el teatro durante la modernidad solo ha ejercido el drama como única posibilidad, pero cuando el universo es abierto todo a su alrededor es definido como posdramático. La performatividad, por ejemplo, es una de las posibilidades fuera del drama, por lo que una propuesta escénica performativa Lehmann lo llamaría posdramático. Esta reflexión se realizó durante la Mesa Redonda “Desbordamiento y Violencia en las Teatralidades Contemporáneas” llevada a cabo en la Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes el 27 de mayo de 2015 a las 17:00 hrs. dentro del “Encuentro Internacional Poética de la Acción”, teniendo como ponentes a los investigadores del CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”) Angélica García, Rubén Ortiz y Rocío Galicia, como moderador Ricardo García.

¹² El *performer* renuncia a su propia obra en el momento en que se entrega a sí mismo a la finitud como acontecimiento artístico. Este no construye ningún artefacto, no crea una obra independiente de sí mismo, el mismo se convierte en huella de aquello que ha acontecido, en el laboratorio corporal de una pérdida. Creo que es desde aquí donde hay que superar la diferencia entre *performer* y actor. Reflexión de Miroslava Salcido durante la Conferencia Magistral “Poética, Cuerpo y Teatralidad”. llevada a cabo en la Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes el 27 de mayo de 2015 a las 11:30 hrs. dentro del “Encuentro Internacional Poética de la Acción”.

presencia sobre la escena dejando de lado la confianza excesiva del texto y la capacidad de querer imitar la realidad. El cuerpo recupera su presencia existente, real, sin pretensión alguna más que la de buscar un contacto más cercano con el espectador. Por lo tanto, la obra será apreciada y construida objetivamente junto con el observador que se convierte en participante voluntario o involuntario. Se puede advertir que este teatro fragmenta sus estructuras y se abre como medio artístico capaz de romper sus tradiciones y explorar otras disciplinas.

El teatro posdramático y el *performance* son una contraofensiva artística en la medida que desintegran las categorías morales, estéticas e institucionales, y pueden tomarse como punta de lanza para adquirir herramientas e iniciativas de conquista de diversos medios de expresión en el teatro. Para este proceso, Ileana Diéguez propone adentrarse en las reflexiones de Michel Kirby sobre lo que llamó “teatro nuevo” en el contexto norteamericano, los manifiestos teatrales sobre Teatro Cero y el Teatro happening de Tadeusz Kantor, las radicales propuestas de Antonin Artaud desarrolladas desde el pensamiento de un “Teatro de la Crueldad”; algunas ideas de Jodorowski sobre sus efímeros pánicos; la propuesta de “teatro/*performance*” del artista chileno Alberto Kurapel; entre otros.

Hay la necesidad de ser vistos, de ser escuchados, y se deben iniciar las exploraciones que den cabida a un contacto cercano con el espectador, a situarse en el espacio como un *performer* que sea materia viva de la obra misma, que se desplaza hacia la acción (cuerpo) con presencias evocadoras de seres humanos, en lugar de personajes encarnados, donde la repetición de momentos únicos sean esos instantes de comunicación con el espectador y no los movimientos y sentimientos individuales del actor.

La crisis de violencia desatada en el país tiene despiertas
y hambrientas las almas, se busca decir a toda costa.
Cada vez hay que ir más allá, hay que empoderarnos de
nuestras voces y nuestros medios.
Indira Pensado

El teatro tendrá que emprender la salida de la caja negra, del sitio burgués como Artaud lo llamaba. Tener la capacidad de reinventarse, de quebrantar los sucesos de ficción y convertirlas en algo vivo que se suscitan en un aquí y ahora, en un cuerpo, en un espacio, en un espectador que deja de lado la tarea del repaso paciente del suceso para convertirse en un ente participativo, reaccionario, reflexivo y vivencial del acontecimiento. Tomar posturas conscientes entre proceso escénico (capacidad creativa libre y responsable) y procesos de legitimación (reconocimiento gremial, cultural, institucional y social). Un teatro que sea arriesgado, inquieto, cómplice de miradas, con presencias reales, combatiente de estereotipos y tradiciones, sin atonía por la investigación de diversas disciplinas artísticas, y renuente a las zonas de confort y tendencias anquilosantes. “Es indispensable observar que la teoría mejora la práctica y la práctica siempre presenta una teoría”. (Taylor & Fuentes, 2011. p.12)

1.3 Un mecanismo de inestabilidad

*No se trata de un relevo vanguardista o de un movimiento que viene a romper con lo anterior, a nadie le importa romper con nada. Es una respuesta corporal, mental e imaginaria ante un mundo que cada vez se vuelve más complejo de representar. Rubén Ortiz
(Valencia, 2015)*

Los artistas del *performance* (estudiantes, egresados de las escuelas de arte y aficionados a esta disciplina) como del arte dramático (maestros, actores y directores costumbristas) en nuestro país, hacen evidente su rivalidad indocta y atrincherada en la necesidad de distinguir sus lenguajes, lo que ha llevado a la creación de fronteras artísticas que limitan la búsqueda y exploración de otros procesos creativos sobre el cuerpo.

Por ejemplo, los artistas del *performance* refieren que el propósito del teatro es engañar al público con historias ficticias y supuestas muertes que nadie “cree”, además de estar anclado a un único espacio (caja negra) donde ha nacido y sigue viviendo su existencia.

Ante dicha reflexión, podemos decir que, es cierto que el teatro en nuestro país es de marcada tradición, fuerte apego a la organización jerárquica de la puesta en escena y renuente a alejarse de su arqueología y forma escénica,¹³ sin embargo

¹³ La arqueología de los espacios escénicos es un largo proceso de atornillamiento del cuerpo a la butaca, comenzando con el proscenio en espacios cerrados y que culmina con el apagón que se impone, a los ahora ya, espectadores. El teatro moderno ha hecho del público un muerto en vida sumido en la oscuridad como presencia vouyerista del que únicamente se exige la capacidad analítica y la vista. De modo que para el teatro los únicos cuerpos que importan son los que representan otros cuerpos: los actores, los cuales son normados para obedecer las perspectivas del director. Reflexión realizada por Rubén Ortiz durante la Mesa Redonda “Desbordamiento y Violencia en las

ha experimentado otras posibilidades que van más allá del teatro aristotélico como lo llamaba Brecht, en los años sesenta el Teatro Pánico de Jodorowski, se alimentaba de la ideología y forma de accionar del *Performance*, y junto a Topor y Arrabal realizaron lo que llamaron “*performances* teatrales caóticos y surrealistas” diseñados para ser impactantes a los sentidos del espectador y encauzar las fuerzas destructivas de una sociedad en crisis cultural y de valores puestas en una serie de acciones escénicas que tienen como máxima el rechazo al orden y la perfección, por lo tanto esta propuesta respondía al objetivo de sacar al teatro de los teatros, explorar con otras disciplinas y dejar de lado sus reglas tradicionales. También, es importante señalar que el teatro no tuvo su nacimiento en la caja negra, como afirman los artistas de *performance*, la edificación del espacio escénico, sus mecanismos y disposición del público como los conocemos en la actualidad se debe en gran medida a la visión del compositor alemán del siglo XIX Richard Wagner,¹⁴ y que el teatro adoptó con agrado para cobijar la ficción y mimetización de la realidad.

Teatralidades Contemporáneas” dentro del “Encuentro Internacional Poética de la Acción”.

¹⁴ Debemos a Richard Wagner (1813-1883) la edificación del teatro como la conocemos hasta nuestros días. El teatro innovador de Wagner tenía las siguientes características: Durante el espectáculo, las luces de la sala se apagaron para que la gente no pudiera distraerse, hoy en día se ha generalizado pero que en aquel entonces no se hacía en ningún teatro y fue una novedad. Apagando las luces de la sala, el público solamente podía mirar hacia el escenario, el único punto iluminado, y se olvidaba de quién estaba o no en la sala. Sin embargo, también se corría el riesgo de que el público se durmiera, para ello las sillas del teatro eran construidas de madera haciéndolas totalmente incómodas.

Para evitar que la mirada del espectador pudiera perderse entre los músicos de la orquesta, se introduce otra innovación, obliga a soterrar la orquesta en un foso, (el foso de orquesta) ubicado debajo del proscenio oculto a los ojos del público. Wagner quería evitar a toda costa que la gente fuera al teatro a relacionarse, por lo tanto, también elimina los pasillos de la platea obligando a acceder a la localidad desde una punta del teatro o desde la otra, haciendo que el acceso a la butaca sea incómodo, porque para llegar al asiento treinta y tres se tiene que obligar a levantar a las treinta y dos personas que se sientan antes, pero de esta manera el público tenía mínimas posibilidades de interacción ya que era interrumpido constantemente (levantándose y volviéndose a sentar). Además, la salida era igual de dificultosa y para evitar la vergüenza de incomodar de nuevo a

En cuanto a la opinión de los hacedores del arte dramático respecto al *Performance*, mencionan que dicha disciplina es realizada por artistas sin ningún tipo de preparación escénica, además de presentarse para un público en movimiento y poco interesado, donde el cuerpo desnudo sin motivo alguno es el pretexto primordial para cualquier exposición extravagante y exhibicionista.

Al parecer, los artistas del drama olvidan que el cuerpo dentro del arte ha experimentado cambios y alternativas para mostrarse sin ataduras de las reglas institucionales bajo una forma de libertad creadora rompiendo las barreras sociales y culturales. Este tipo de expresiones se han llevado a cabo desde hace más de cincuenta años, dando comienzo con el happening, los eventos fluxus y el *performance art*. Este último explora la transformación de una realidad externa para transmitirla en una elaboración artística, escrutando la corporalidad como laboratorio de expresiones poéticas cruzando la frontera entre lo humano y el arte, llevando al artista a un estado vulnerable capaz de observarse, mostrarse y entenderse así mismo como lo que es, un ente creativo (expuesto ante un público y/o transeúnte) que posee un lenguaje corporal propio y que, junto con otros sistemas a su alrededor, se vuelve inestable.

La investigadora en prácticas escénicas experimentales del CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”) Angélica García, menciona que surfear sobre esa inestabilidad nos lleva a encontrar el poder de construir la obra artística, antes y durante su desarrollo, es decir, perderse en lo que no se puede controlar para desviarse del lugar cómodo.

Por ejemplo, se habla que en el mundo del teatro, el director es quien establece todos los dispositivos que constituirán la obra basado en su interpretación del

esas treinta y dos personas, nadie se movía y daba tiempo al público para comentar la obra de arte.

Para mas información puede consultar la historia de la música en: <http://amayahistoriadelamusica.blogspot.mx/2015/02/wagner-y-el-teatro-de-bayreuth.html> (consultado el 7 de abril de 2015)

texto dramático y puesto en escena bajo sus gustos y deseos artísticos: sitúa al actor, ubica los elementos y dictamina las escenas.

Dentro de este sistema patriarcal no se es dueña de la mente y el propio cuerpo, sin olvidar que hay que adaptarse a las complacencias del director al mando, por supuesto, generalmente masculino. Esto ha encerrado al teatro en un círculo tradicionalista patriarcal por muchos años.

Violeta Luna

Es aquí, donde el *performance* puede ser ese mecanismo de inestabilidad que le permita al teatro una construcción libre del trabajo escénico, ya que retira aquello que obstaculiza el proceso de creación (técnicas y métodos tradicionalistas) y solo permanece con lo absolutamente necesario. Retirar en lugar de añadir. Para esto, “como primer paso práctico, se propone des-artear la actividad evitando todos los roles estéticos y abandonando las referencias artísticas de cualquier tipo. Convirtiéndonos en des-artistas podemos existir tan fugazmente, ya que cuando se descarta la profesión arte, la categoría arte pierde sentido, o por lo menos queda anticuada. El des-artista se involucra en la tarea de cambiar de trabajo, en modernizarse”. (Kaprow, 2003. p.26)

Esto es, un teatro que se desvíe de sus formas y se construya como un evento creado con otros medios fuera de la mimesis y de las reglas del arte institucional, “arrancándole el teatro a la literatura”,¹⁵ y desplazándose hacia el *performance* con un pensamiento corporal intuitivo.

Un ejecutante que rompa los límites disciplinarios y reaccione a los elementos que se transforman en conceptos específicos dentro del espacio, modelando un discurso que también sea creado a reacción del espectador y se responsabilice del qué y cómo desea compartirlo.

¹⁵ Palabras de Jacques Nichet durante su lección inaugural en el Collège de France, el 11 de marzo de 2010. Esto mencionado por Joseph Danan en su libro “Qué es la dramaturgia y otros ensayos”.

Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu. Está es una idea de hombre de teatro, de director de escena que se adelanta a su tiempo.
Guilles Deleuze

El *performance* puede ser ese punto de encuentro que dé un giro a las tradiciones del teatro ancladas al arte del dramaturgo¹⁶ y nos permita crear un collage de fenómenos performativos capaz de seducir la mirada del espectador con un cuerpo y elementos libres, que al ser puestos juntos en un conjunto de experiencias creativas, produzcan un sentido poético de lo que no se dice en escena.

Una exploración del teatro-*performance* que lleve al espectador a la soledad de sus pensamientos, confundido por las imágenes y movimientos de los ejecutantes que, en un juego de asociaciones, evocaciones y estímulos, lo sumerja en sus propias narrativas y reflexiones. Donde las sensaciones y elementos visuales sean impredecibles pero sutiles, explorando todas las vertientes corporales a favor del discurso y no en pos de lo técnico.

Miroslava Salcido menciona que tal vez el *performance* sea lo que Artaud buscaba para el teatro como laboratorio de la conciencia, ya que el teatro y el *performance* comparten la misma característica, el cuerpo y la acción. No hay teatro ni *performance* sin la presencia de un cuerpo humano vivo con su bagaje socio-cultural en escena, no hay ni uno ni otro sin aquello que el cuerpo revela

¹⁶ El teatro no fue considerado arte hasta principios del siglo XX. Antes se hablaba de arte dramático, es decir, el del dramaturgo (literatura) llevado a escena con más o menos arte por actores e ilustrado con más o menos ingenio por pintores decoradores. [...] A esa facilidad ha contribuido también la rigidez del teatro institucional. En efecto, un sector de la institución se ha apoderado de la definición de «teatro», y es tal su peso que quienes proponen definiciones alternativas, matices, cruces o cambios, han preferido evitar la lucha y evitar nuevas denominaciones. (Sánchez, 2007. p.4)

como sistema simbólico, fuente de códigos y por supuesto, como carne. Las sinergias que puedan existir entre *performance* y teatro, tal vez nos permitan hablar de creadores que desean mostrarse a si mismos como cuerpos vivos que surgen queriendo decir algo y reconstruyéndose a si mismo en un acto artístico.

Hacer *performance* pensando en la teatralidad poietica como praxis crítica del dualismo que fundamenta la desvalorización de la carne-cuerpo; materia insustituible de la vida y de la poiesis sobre la que se sostiene tanto el teatro como el *performance*. Si bien son formas disimiles de disciplina en su acontecer actual, creo que insistir en las diferencias y no en las liminalidades entre teatro y *performance* es una tarea que debería hundirse ya en el polvo de los archivos.¹⁷

¹⁷ Anotaciones en bitácora. Miroslava Salcido durante la Conferencia Magistral “Poética, Cuerpo y Teatralidad” llevado a cabo durante el “Encuentro Internacional Poética de la Acción”.

CAPÍTULO II

PERFORMANCE

El *performance* es algo que desaparece, algo que continuamente se pierde en el tiempo, desvaneciéndose incluso conforme aparece, es una definición que ha ganado aceptación durante los últimos cuarenta años. Esta se ajusta bien a las preocupaciones de la historia del arte, al auge del arte de acción y de instalación, y a la presión de entender el *performance* en el contexto museístico donde parece desafiar el estatus del objeto y parece negar al archivo su privilegio original “guardable”.

Rebeca Schneider

2.1 Esponja mutante

Dado que el performance es en sí mismo un término intraducible, también las teorías que plantean su estudio son de difícil traducción. Pero esto no debe ser visto como un problema, sino como una oportunidad de traicionar el texto original y por lo tanto crear algo nuevo. Antonio Prieto
(Diéguez & Alcazár, 2005. p.60)

Cada artista se manifiesta con los elementos plásticos o visuales de su medio, y el *performance* emplea diversos recursos como materia prima para su ejecución y expresión. La relación entre espacio, espectador y propuesta artística circula a través de él en un rango cambiante entre lo corporal, el entorno y distintos medios, una combinación paradójica dedicada a afianzar su independencia de los límites establecidos por las convenciones de las prácticas del arte.

El *performance* utiliza la poesía, la literatura, la pintura, los gestos, el cuerpo, la danza, inclusive el teatro para fusionarlas y crear una especie de híbrido fantástico con la intención de transgredir, rebasar, sobre pasar las fronteras tradicionales de la pintura, la escultura y la instalación. El tiempo donde la acción, el suceso, el instante y los procesos son privilegiados sobre el objeto de arte. [...] El *performance* se convierte en una forma de pensar la realidad, de ejecutar dentro de ella una irrealidad a veces legible, a veces ilegible, confusa y fantástica. (Martínez, 2010)

El *performance* en su hibridez de lenguajes artísticos nos incita a descubrirla, altera las restricciones conservadoras de las artes tradicionales y trae consigo incertidumbre, azar y peligro. Antonio Prieto Stambaugh menciona que es una esponja mutante que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el arte.

En nuestro país, este espíritu de exploración floreció en los años setenta como un grito político-social, “los artistas no aceptaban las fronteras que los aprisionaban y comenzaron a romper los límites impuestos con los lazos institucionales y económicos que los excluían de los teatros, galerías, espacios oficiales y comerciales de arte. Se revelaban contra el mercado manifestando una contundente negativa a producir arte como objeto decorativo”. (Alcazar & Fuentes, 2007)

En ese momento, el cuerpo se hace presente como herramienta expresiva del artista y lo traslada fuera de las instancias culturales para exponerlo en espacios abiertos frente a un espectador que transita libremente su entorno cotidiano (transeunte). Así, fusionar el arte y la vida se convirtió en el objetivo primordial, privilegiando el proceso de creación que surgía en cualquier lugar e instante como una forma de arte en vivo, de arte en acción.¹⁸

Esta forma de expresión desde sus orígenes ha generado controversia, y en los últimos años, teóricos y artistas del *performance* en nuestro país como Maris Bustamante, Mónica Mayer, Josefina Alcázar, Dulce María Alvarado, María Eugenia Chellet, Fernando Fuentes, Lorena Wolffer, Cesar Martínez, Eloy Tarsicio entre muchos otros, se han dado a la tarea de investigar y alimentar el debate de ¿Qué es el *performance*?, encontrándose con un sin fin de posibilidades conceptuales, ideológicas, artísticas e incluso personales.

María Eugenia Chellet, en entrevista, comenta que no hay definición para el arte del *performance*, da opción a que todos podamos definirla pues conlleva la combinación de aspectos puramente humanos que la hacen incalculable. Guillermo Gomez-Peña dice que por su naturaleza resbaladiza y permanente transformación escapa a cualquier definición simplista. Juan José Gurrola señala

¹⁸ Muchos artistas volvían la mirada hacia la cultura popular para nutrirse de ella. Los merolicos, los chamanes, las procesiones, la carpa, los curanderos y el circo fueron importantes para el desarrollo del *performance* en nuestro país. (Alcazar & Fuentes, 2007).

que es algo que no pertenece a este mundo, que ni el ejecutante debe saber su raíz aún cuando la imaginación le dicte que aparezca en el sub-consciente.

Quando algo se define se acota y cuando algo se
acota se acaba, y el *performance* está por
mucho lejos de acotarse.
Antonio Salinas

El *performance* al estar libre de cualquier definición queda en posibilidades infinitas de creación y exposición ideológica;¹⁹ entonces ¿el *performance* es cualquier situación, cualquier creación, cualquier cosa?. No, se necesitan ciertas premisas para que la ejecución permita manar su existencia. Fernando de Toro en su libro, ¿Qué es el *Performance?* entre la teatralidad y la performatividad, nos abre el panorama: “el rasgo de todas estas prácticas espectaculares [*installation art, land art, new media art, performance art...*] es la especificidad del espacio, su relación con el público y su carácter efímero”. (De Toro, 2014. p.10)

En tal caso, ¿accionar para el espectador, percibiendo el espacio y comprendiendo su entorno es primordial para el desarrollo del *performance*?. Si, la acción se realiza sólo en y para el espacio, lo que lo hace efímero, esta se construye en comunicación con el entorno volviéndola única en su ejecución, ya que el espectador al dotar de significados al lugar donde vive o transita le otorga una identidad, forjando así una relación emocional y funcional de manera individual y/o social, lo que insta al *performance* a contextualizar su discurso en sus formas de acuerdo a entorno-espectador.

“La percepción del espacio urbano, desde la casa hasta la ciudad, participa en procesos psicológicos que se ven reflejados en dichos espacios, haciendo claro que existe una diferencia entre el medio real, el medio percibido y el subjetivo”. (Gómez, 2006. p.15)

¹⁹ Es importante precisar que no se está buscando definir el *performance*, sino encontrar los aspectos elementales para su ejecución y existencia.

Enric Pol y Sergi Varela, indican que cuando un grupo desarrolla vínculos cognitivos, afectivos y/o simbólicos en relación con un entorno se genera un sentimiento de identidad grupal donde el referente espacial supera su dimensión física para conceptualizarse como una categoría social. Siendo así, el artista debe intuir que el espacio ya es un signo en sí mismo y contiene una carga simbólica por parte del espectador, convirtiéndolo en una fuerza imperante para la ejecución y existencia del *performance*.

En consecuencia, el espacio sitúa a la acción en un aquí y ahora,²⁰ en un lugar y momento, pues todo lo que acontece se desarrolla en un tiempo y espacio especialísimo propios del espectador y del mismo *performance*.

Erving Goffman introduce la noción de *performance* en el campo de la sociología para ejemplificar el accionar del individuo dentro de su entorno en una determinada situación que se desarrolla en un instante específico, además de plantear como necesaria la presencia de otros individuos para crear un círculo de comunicación.

“He empleado el término *performance* para referirme a toda actividad de un individuo que ocurre en un periodo marcado por su presencia continua ante un grupo particular de observadores y que tiene alguna influencia en esos mismos observadores”.²¹ (Goffman,1997. p.14)

La artista de *performance* Violeta Luna, prioriza la participación del espectador dentro de sus acciones, ya sea interactuando voluntaria o involuntariamente, se encarga de cerrar el círculo discursivo de su obra. Luna en entrevista comenta:

²⁰ En el escenario, si el actor realiza de manera sincera sus acciones tanto verbales como no verbales, si sus acciones son productivas, auténticas y orientadas, si se llevan a cabo hoy, aquí y ahora, entonces solo entonces el actor estará creando. Konstantín Stanislavski. (Celarié, 2003. p.163)

²¹ Esta definición es proveniente del campo de la sociología y servirá para discernir los aspectos del *performance* en su ejecución y existencia.

Es importante que el espectador también forme parte de esos acontecimientos [la acción], que se vea involucrado de forma real y no sólo de manera pasiva. Desde luego, esto se logra encontrado el espacio creador, tomando decisiones desde el conocimiento de uno mismo utilizando diversos lenguajes visuales y sonoros, y por supuesto, la manera en como estos son mostrados. (Luna, 2013)

El espectador no solo debe ser un ente pasivo que observa, hay que generar en él una reacción mental y/o física que nutra al *performance*, estableciendo una comunicación privilegiada de experiencias corporales y sensoriales que brotan *in situ* y cobran fuerza local entre la acción y el espectador, bajo una participación reflexiva directa o indirecta, consciente o inconsciente.

El *performance* es una acción en vivo que se deriva hacia un objeto que genera una reacción en el público, y esto es parte fundamental y un serio compromiso del *performance* para su existencia.

María Eugenia Chellet

El *performance* construye su forma y existe en el espacio, y el espectador juega un papel importante para que el entorno de señales de vida. El espacio es uno como el artista lo percibe y es otro como lo percibe el espectador.

El accionar del artista es un estado interno creado de acuerdo a las necesidades políticas, espirituales, deseos, obsesiones, recuerdos y búsqueda de la libertad artística, el cual debe delimitar la idea en un desarrollo espacio-temporal concreto eligiendo locaciones, objetos, actitudes, duración, recursos corporales y un sin fin de elementos que generen un círculo comunicacional con el espectador. “Siempre que se presente la idea ante un público y transeúntes, en un escenario, espacio abierto o a través de documentación visual, sonora o escrita; el receptor y la forma de comunicarse determinará la pieza”. (Mondragón, 2013)

Sin embargo, presentar los temores y fantasías personales a menudo están abiertas a acusaciones de exclusividad sensorial, es por ello que estos deben estar registrados en un ámbito socio-cultural más amplios que permitan un contacto discursivo con el espectador. El entorno junto con el ritmo, síntesis y libertad de acción propiciarán el estilo artístico del *performance*.

La afirmación del filósofo Roland Barthes de que en literatura la voz auténtica no es la escritura sino la lectura, podría aplicarse al *performance*:

En el *performance* la voz auténtica no está en el contenido de la acción sino en su capacidad de esponja mutante para absorber los nutrientes de las relaciones entorno-espectador a favor de un discurso certero, conciso e injerente.



Fotografía: Anónimo. *Performance* "Tríptico de la frontera, parte III: Sueño de ausencia" de Violeta Luna. 8 de noviembre de 2013. Negación y Utopía: 1ra Muestra Nacional de *Performance*. Ex Teresa Arte Actual. Ciudad de México. Imagen tomada del sitio: <http://secosymojados.com/media/>. Imagen 3



Fotografía: Gabriel Bonilla. *Performance* "La Justicia" de María Eugenia Chellet. 27 de mayo de 2015. Encuentro Internacional Poética de la Acción. Centro Nacional de las Artes. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 4

2.2 Tengo una relación (empírica) con el Teatro

El cuerpo del artista se utiliza a modo de superficie de inscripción de un lenguaje visual de identificación, tanto del real como el proyectado a partir de estereotipos. Las ideas del yo y la identidad se interpretan en público o se revelan a través del atrezzo, las máscaras, los vestidos y los disfraces que utiliza el artista para convertirse en una farsa de la identidad... Así, se investigan los códigos de género y raza a través de la representación y la adopción de una identidad de signos y significados aceptados. Amelia Jones
(Jones & Warr, 2006. p.134)

La historia más reciente del arte del *performance* en nuestro país nos muestra un cambio relevante en la percepción que tiene el artista sobre el cuerpo. Este explora su inestabilidad al cuestionar sus rasgos y características que le dan identidad y lo confronta a situaciones de riesgo y/o peligro, lo cual pone a prueba sus capacidades físicas y mentales para obtener un rango de posibilidades en el accionar. El cuerpo como materia de exploración.

El artista propone su discurso a partir de estímulos, vivencias, inquietudes y temas que lo mueven, así el elemento humano queda plasmado en la acción y lo hace cercano al espectador. Entre más personal, más universal se vuelve.²² Por supuesto, se deben analizar los tipos de soportes, elementos visuales y/o sonoros, corporales, espaciales y de recepción adecuados para la ejecución y exhibición del *performance*.

He observado en diversos encuentros, festivales y muestras de *performance* en la Ciudad de México, que los artistas (estudiantes, egresados de las escuelas de arte y aficionados a esta manifestación artística) muestran su estulticia o inopia

²² Anotaciones en bitácora durante el Taller "Estructuración y Creación de Unipersonales impartido por Antonio Salinas en el Centro Cultural Helénico, del 13 de junio al 14 de julio de 2011. Ciudad de México.

sobre esta disciplina. Rubén Ortiz en su ensayo *¿Performance a mí?*, menciona que en la mayoría de los *performances* persiste un elemento que sigue pareciendo pueril: su apego al discurso representativo. Donde su epidérmico y adolescente resentimiento con respecto a la realidad los obliga a denunciarla con truculenta voz, sacrificando poesía por retórica y permaneciendo esclavos a la tiranía del significante (“este objeto representa...”, “esta acción significa...”, y vámonos... al sacrificio autista).

Igualmente, en su intento por no perder la mirada del espectador, complementan sus acciones con elementos visualmente provocativos, tornando al *performance* en un repertorio de ocurrencias que se hacen presentes en ejecuciones exhibicionistas.

El transeúnte de espacios sólo se interesa por acciones que lo tomen en cuenta como agente creativo o por conceptos bien comunicados, pero este tipo de producción es difícil de encontrar; lo que más prolifera es una elaboración masiva de *performances* lamentablemente mediocres y muy pocas piezas bien construidas, ya que el *performer* actual se conforma con el reconocimiento institucional y no por la calidad artística, debido en parte a una falta de investigación y formación profesional. (Mondragón, 2013)

Durante la 3ra. edición del Festival Internacional de *Performance* “Extra” celebrada en la Ciudad de México en 2013,²³ se presentó en la Sala Xavier Villaurrutia el *performance* “Pensamiento Puñal” de Felipe Osornio Panini alias Lechedevirgen Trimegisto. Este se llevó a cabo sobre un escenario donde la

²³ EXTRA! 3ra. edición Festival Internacional de *Performance* se llevó a cabo los días 25, 26 y 27 de septiembre en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia en la Glorieta del Metro Insurgentes. Se realizaron conferencias y *performances* tanto en la sala del centro cultural como en la misma glorieta. La organización y curaduría del festival estuvo a cargo del artista de *performance* Pancho López con el apoyo de La Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, a través del Centro Cultural Xavier Villaurrutia, la Delegación Cuauhtémoc, la Universidad de la Comunicación y Si-Art.

oscuridad de la sala obligaba a colocar la mirada sobre las acciones (el único punto iluminado), además de incluir voz en off (a manera de sonido ambiental) que envolvía el espacio con alegatos sobre la homosexualidad. La acción parecía contener una fusión representativa del *performance* y el teatro. Panini en entrevista, compartió sus experiencias acerca de dicha acción:

Curiosamente yo nunca estudie nada que tenga que ver con el teatro, pero mi trabajo a derivado en una especie de inclinación del teatro sobre el *performance*. En mis acciones no hay un guión, un personaje o una estructura, sin embargo involucro el dolor que si está dirigido al *performance*. Empleo lo que llamo “Presencia Sísmica”, que se refiere al contacto con el otro [espectador] donde tu propia presencia llena toda la habitación [espacio], y junto con el recurso de la mirada y las formas corporales mandar un mensaje [discurso] al público. No utilizo escenografía pero si elementos que tienen relevancia a nivel de ambiente. Recontextualizo los objetos para darles un nuevo significado, como al parecer se hace en el teatro. Mis trabajos se presentan en foros y espacios teatrales, es por eso que mis *performances* parecen teatro. (Panini, 2013)

Con estas palabras, Osornio Panini nos lleva a su mundo de creación: trabajo corporal, elementos visuales, espacio y contacto con el espectador. Pero se extravía en una serie de detalles sobre el *performance* y el teatro que lo han llevado a “descubrir”, “nombrar” y “dar significado” a teorías ya existentes en ambas disciplinas.²⁴

²⁴ Me permito aclarar que analizo el trabajo de Panini para exponer mis puntos de vista sobre la carente indagación en los procesos de desarrollo y ejecución de las acciones por parte de los artista de *performance*. En ningún momento se juzga al artista y a la acción. Felipe Osornio Panini dio autorización para utilizar el material recopilado durante su presentación y entrevista.

Panini es uno de los exponentes jóvenes más destacados del *performance* en México, es egresado de la Licenciatura en Artes Visuales en 2013 y con una variedad de reconocimientos por su trabajo y propuestas artísticas. Para mayor información sobre sus estudios y trayectoria consulte la página: www.lechedevirgen.com (Consultado el 20 de noviembre de 2015)

La inexistencia de un guion, un personaje o una estructura teatral,²⁵ es un proceso que en los años cincuenta estuvo en experimentación, y a comienzo de los años setenta los *happenings* y eventos fluxus más experimentales habían eliminado no solamente a los actores, papeles, ensayos y repeticiones, sino también al área de actuación en el escenario.

Una de las características primordiales del *performance* “Pensamiento Puñal” es el uso del escenario, pero su utilización siempre supone la imitación de la realidad,²⁶ ya que su forma divide el espacio como lugar de ficción (escenario) y de observador de la fantasía (sala). Es por ello que Kaprow señala que desde los primeros intentos de las actividades de obras conceptuales, obras de información y obras de arte corporal, se ha sumado la idea de que el *performance* no puede contener actos [ficción], un escenario [artilugios que imitan la realidad], ni una audiencia afecta a la fantasía.

Entonces, ¿Pensamiento Puñal no es un *performance*?. Si lo es, sin embargo lo que se lleva a cabo es una relación dialéctica entre *performance* y teatro. Es decir, se toman elementos del teatro para ejecutar y significar la acción. Una teatralización de los objetos que junto con el espacio dan forma a lo que el sociólogo Goffman llama *performances* teatrales.²⁷

²⁵ Especulo que con “estructura teatral” Panini se refiere al lugar escénico donde el texto dramático, junto con los artífices técnicos y tecnológicos del teatro, encuentran su emplazamiento y modo concreto de existencia.

²⁶ El lugar escénico siempre es imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior. Pero hay que decir que esta idea del espacio escénico como representación de un espacio concreto [real], con sus delimitaciones propias, su superficie, su profundidad, y los objetos que lo pueblan, como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario es relativamente reciente en el teatro y que se trata de una idea circunscrita a Occidente y, más en concreto, al Occidente burgués. (Ubersfeld, 1998. p.111)

²⁷ Para mayor información sobre el tema dirigirse a el rubro 3.1 “Performatividades y Teatralidades” del Capítulo III “Performance y Teatro”.

En primer lugar, se encuentra el espacio [zona de acción del individuo] que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico [teatralización]; proporcionando así, el escenario y la utilería para el flujo del *performance* del individuo. (Goffman, 1997. p.14)

Por lo tanto, Panini, de forma empírica, hace una teatralización del espacio y los elementos para enfatizar sus acciones y discurso. De modo que, sus *performances* “no parecen teatro” (como él menciona), lo que se ejecuta son *performances* teatrales.

Un artista que decide hacer *performances* no-artísticos,
simplemente tiene que saber que son los *performances*
artísticos y evitarlos conscientemente,
al menos al comienzo.
Allan Kaprow

La investigación artística como elemento para la construcción del trabajo de *performance* se hace evidente. Lo descubierto por Lechedevirgen como “Presencia Sísmica” (contacto con el público donde la propia presencia llena todo el espacio), se exploró, investigó y teorizó en 1937 por Konstantin Stanislavski y lo llamó “La atención en la escena”, y se encuentra plasmado en su libro “El trabajo del actor sobre si mismo”, el cual plantea la presencia y energía del cuerpo en el espacio para generar comunión con los compañeros de escena y público. Una comunicación humana que promueve el desarrollo de las acciones en el espacio y dialogo con el espectador.²⁸

Cuando usted desea comunicarse con una persona, primero busca su alma, su mundo entero. Cuando habla con una persona que está actuando frente a usted, aprenda a entenderlo hasta que usted haya penetrado en el subconsciente de ella. Está conexión debe hacerse cada vez que actúen

²⁸ A pesar de que Stanislavski plantea, entre otras cosas, la relación del teatro con la ficción, es evidente que su metodología versa sobre el sentido humano del actor y con ello la realidad del accionar en un aquí y ahora específico. No imitar, sino accionar.

juntos y requiere mucha atención concentrada, técnica, presencia y disciplina artística [...] Toda manifestación de actividad interna y externa es importante y valiosa, porque es una de las fuentes de acción más importantes. Konstantin Stanislavski. (Reynolds, 2003. p.43)

Una acción conlleva procesos de investigación de asentamiento de metáforas y conceptos, métodos que al parecer, carece el artista de *performance* (estudiantes, egresados de las escuelas de arte y aficionados a esta disciplina).

Pero no se trata de quitar lo azaroso en el *performance* (uno de sus tantos elementos primordiales), sino de conocer y profundizar los aspectos involucrados en la acción. El cuerpo, el espacio, el entorno, los elementos visuales y sonoros dotan de significados. El cuerpo acciona con los objetos y estos hablan de lugares creados. El espacio no solo es intervenido con el cuerpo; un vaso, unas tijeras, una manzana, un pedazo de plástico comienzan a simbolizar y a crear un vínculo con el espectador, donde “lo subjetivo se analiza a partir de las reacciones que el individuo tiene respecto al medio, las cuales están determinadas más por su apreciación de los objetos y sucesos que lo circundan, que por las características reales de tales aspectos”. (Gómez, 2006. p.15)

Este complejo sistema tiene como fin compartir la pieza de *performance* con el espectador, por lo tanto, es inevitable originar controversia antes, durante y después de la ejecución, por lo que la acción queda expuesta a diversidad narrativas, sobre todo si carece de procesos de investigación creativa y discursiva.

Gulliermo Gomez-Peña hace una recopilación de respuestas a la pregunta ¿podría definir el arte del *performance*?. Aunque estas son realizadas en el extranjero, nos muestran un panorama cercano de lo mencionado con anterioridad:

-“Un grupo de gente rarita que gusta de andar desnuda y gritar consignas izquierdistas sobre el escenario”. (Yuppie gringo en un bar).

-“Los artistas de *performance* son... malos actores”. (Un buen actor).

- “Se refiere a esos radicales decadentes y elitistas que se ocultan detrás del arte para pedirle dinero al gobierno”. (Político republicano).

-“Es una onda muy... muy chida. Te hace pensar y cagarte de risa”. (Mi sobrino).

-“El *performance* es tanto la antítesis como el antídoto de la alta cultura”. (Artista de *performance*).

-Te responderé con un chiste: ¿Qué obtienes cuando mezclas un cómico con un performancero?... Un chiste que nadie entiende”. (Un amigo).

(Diéguez & Alcázar, 2005. p.6)

¿El artista se ensimisma en sus propuestas artísticas?, ¿el cuerpo y los objetos de la acción tienen significado sólo para el ejecutante?, ¿la acción se relaciona con el espacio y el entorno?.

Es importante darse el tiempo para llegar al lugar,
permanecer, registrar el cuerpo. Dejar que el cuerpo
conteste a la pregunta ¿cómo estoy?, funcionar con el fluir
de la conciencia: estoy acá, toda esa gente me mira,
¿estoy molesto o preocupado?. Valorar el aquí y ahora.
Gerardo Trejoluna

Recordemos que todo significa en el cuerpo, en la forma de expresión, de hacerse escuchar, de hablar, de utilizar un objeto, de estar en el espacio, de percibir al espectador y el entorno: estar sobre una alcantarilla rota, el ruido de los vehículos, y demás elementos que estén dentro y alrededor de la acción; y sobre todo, la creación de un arco comunicacional con aquel o aquellos con los que se quiere compartir la experiencia artística del *performance*, el espectador.



Fotografía: Gabriel Bonilla. *Performance* "Pensamiento Puñal" de Felipe Osornio Panini.
26 de septiembre de 2013. EXTRA. 3ra. edición Festival Internacional de *Performance*.
Sala del Centro Cultural Xavier Villurrutia. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 5

2.3 El público también tiene su corazoncito

La investigación de los procesos artísticos actuales, no se hace desde las bibliotecas o los cubículos académicos. Se sustenta en diálogos y encuentros directos, en experiencias in situ, en la información y el conocimiento de primera mano de los procesos creativos. Ileana Diéguez (Diéguez, 2014. p.9)

El *performance* a finales de los años sesenta y en los ochenta se centró en asuntos sociales como la defensa de la homosexualidad, el sida, la pobreza, la mujer o la política. El artista se convirtió en crítico del mundo social y los espacios públicos fueron la mejor herramienta para dar forma artística a sus acciones enfocándose en aspectos cotidianos de la vida, ocupando un espacio determinado para envolver al espectador que ya no era un observador, sino formaba parte de la misma obra. El bagaje personal y artístico se convierte en el motor para la acción, y el espectador en la gasolina que pone en funcionamiento el contenido al convertirse en parte integral descifrando los acontecimientos desconectados, así deja de actuar como simple observador y pasa a formar parte de la acción en un espacio y entorno determinados.²⁹

Lehmann señala que el *performance* se dirige principalmente a la complicidad del espectador, el cual parte de su propia responsabilidad para la síntesis mental de lo que acontece en la acción. Este permanece atento a todo lo que surge en el espacio y en aquello que no se puede convertir en objeto de entendimiento: desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo, pues no hay cabida a la literalidad.

²⁹ El *performer* debe abrir completamente los sentidos, estar en completa atención de lo mágico y maravilloso que aparezca antes, durante y al final del trabajo artístico; de aquello que se siente y se percibe en el cuerpo, el compañero, el espacio y el espectador. Estar en relación con los impulsos que permiten la consciencia del entorno. Anotaciones en bitácora durante el Taller-Laboratorio “El Cuerpo Polisémico” impartido por Gerardo Trejoluna en X Espacio de Arte, del 24 de enero al 22 de septiembre de 2011. Ciudad de México.

El espectador al encontrarse en el área de acción, puede entrar y salir en cualquier momento, así como los posibles transeúntes. El espacio se convierte en un elemento del *performance* y se define por la presencia de los espectadores/participantes.³⁰ Su intervención determina la relación *performance*-espectador por el acto de poder que ejerce en el artista, ya que el entorno de aquel que vive y/o transita, durante la acción, deriva en un acto de transformación.

La transformación de un entorno pretende dotar al espacio de una forma o estructura, de elementos y/o nombres para dar valores, estética o hechos que perduren en la memoria colectiva; o borrar otros hechos, recuerdos, vivencias que están en la colectividad y se consideran menores o incluso indeseables. (Pol & Varela, 1999. p.9)

Durante esta investigación, se observó que La Plaza de la Aguilita (ubicada en la Ciudad de México, entre las calles Ramón Corona y Calle Misioneros en el Barrio de La Merced) es espacio predilecto para expresiones individuales y colectivas de *performance*. La plaza recibe innumerables propuestas donde los artistas toman el sitio como escenario para mostrar sus acciones gracias a su cercanía con el zócalo de la ciudad, su explanada libre de obstáculos, flujo continuo de transeúntes y habitantes, y sin riesgo a represión policial.

Una encuesta realizada *in situ*,³¹ para determinar la relación que el espectador guarda con el *performance* y su entorno,³² reveló el poco o nulo interés que se

³⁰ Me parece pertinente la forma en que Diana Taylor llama a los espectadores que participan voluntaria o involuntariamente en un *performance*. Taylor pone como ejemplo la celebración de la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo (Corpus Cristi) en 1538 durante la cual los participantes nativos de Tlaxcala elaboraron plataformas “todas de oro y plumas” así como montañas y bosques poblados de animales tanto vivos como artificiales que eran “algo maravilloso para ver” y a través de los cuales los espectadores/participantes caminaban para obtener un efecto natural. (Taylor & Fuentes, 2011. p.18)

³¹ La encuesta se realizó en octubre de 2014 y fue asesorada por el Mtro. Yuri Alberto Aguilar Hernández dentro del plan de estudios de Maestría en Artes y

tiene por este tipo de eventos, no existe empatía y se genera distanciamiento entre el espectador y la acción.

La encuesta se aplicó a habitantes, locatarios y transeúntes de la Plaza de la Aguilita, para obtener información de primera mano sobre la relación espectador-*performance*, y así indagar el interés por dichos eventos artísticos e inquirir si tales manifestaciones tienen alguna relación discursiva entre entorno-acción-espectador. A partir de las respuestas finales, se tabularon los datos para llegar a una conclusión donde se demostrará si el artista de *performance* conecta las realidades del espacio público en sus acciones y si su discurso injiere en el espectador.

1.3.1 Pásele, pásele a la Encuesta

La Plaza de la Aguilita es lugar de tránsito y descanso para gente que realiza sus compras en el Mercado de La Merced y locales aledaños. Es habitual encontrarse con familias (compradores) disfrutando de botanas o antojitos típicos de la plaza, diableros con mercancía para diferentes locales, limpiabotas conversando con la gente de las vecindades, niños corriendo tras un balón, jóvenes con uniformes escolares divirtiéndose alrededor de la fuente, y un sin fin de personas que viven, conviven, trabajan o transitan por la plaza.

Mis primeras aproximaciones para la obtención de información no tuvieron éxito, los locatarios en su dinámica de trabajo mencionaban no tener tiempo para conversar, los habitantes tenían cerrado los accesos a las vecindades o simplemente no querían dialogar, y los compradores comentaban solo ir de paso sin tener tiempo.

Diseño. Posgrado en Artes y Diseño. Facultad en Artes y Diseño. U.N.A.M. Asignatura “Construcción simbólica colectiva del espacio”.

³² Es importante reiterar que la encuesta no pretende recabar información sobre el gusto del espectador por el *performance*, sino obtener información de primera mano sobre la percepción y empatía de los habitantes y transeúntes sobre las acciones respecto a su entorno.

¿Cómo lograr un acercamiento amable al posible encuestado que genere su disposición a participar en la dinámica pregunta-respuesta?

La solución llegó con el diseño de una serie de vasos que contenían cinco preguntas de opción múltiple a su alrededor, cada una de ellas dividida por colores para lograr un objeto llamativo y amigable a la vista.³³

Las encuestas se realizaron aprovechando el calor del medio día cuando el cuerpo exige alguna manera de refrescarse. La intención era ofrecerle al posible encuestado refresco de cola frío a cambio de responder las preguntas impresas en el vaso. Al ser una oferta difícil de rechazar, más del 80% de las personas a las que les solicite su colaboración aceptaron satisfactoriamente. La dinámica fue la siguiente: mientras vertía la bebida fría, les explicaba de manera concreta y concisa (no era pertinente profundizar por el corto tiempo que el encuestado ofrecía) el propósito de su participación recordándoles los eventos de *performance* que se presentan en la plaza.

A pesar de que la encuesta fue sencilla en su ejecución resultó satisfactoria, ya que además de obtener datos duros, se lograron una serie de conversaciones con los encuestados que aportaron información relevante para el objetivo de la encuesta.

1. ¿Tú, tu familia y/o amigos se acercan a ver los *performances* que aquí se presentan? a) Sí, cada vez que se presenta algo nos acercamos. b) A veces, cuando se presentan cosas cómicas, divertidas o extrañas. c) No, me parece aburrido.

³³ Las preguntas fueron diseñadas tras una serie de conversaciones, observación y recopilación de información durante varias presentaciones de *performances* en la plaza en 2014. Las preguntas se concretaron al observar al público durante el *performance* "Butoh in a box", que se presentó el sábado 9 de agosto a las 20:00hrs. dentro del 2do. Encuentro Latinoamericano de Butoh que se llevó acabo del 8 al 17 de agosto de 2014.

2. ¿Te parecen interesantes los *performances* que se presentan en la plaza? a) Sí, porque no tenemos que ir a un teatro o un museo para ver arte. b) Poco, porque la mayoría de las veces no entiendo de que se trata. c) No, no me interesa este tipo de eventos.

3. ¿Consideras que los *performances* que se presentan tienen alguna relación contigo o con la plaza? a) Sí, todas las formas de arte son importantes. b) A veces, cuando tocan temas de interés para mí y para la plaza. c) No, muestran o hablan de cosas que no entiendo y están alejadas de mí y de la plaza.

4. Hasta ahora ¿Consideras que los *performances* que se presentan en la plaza han contribuido en mejorar la imagen y desarrollo de la plaza? a) Sí, la plaza está más viva. b) Poco, viene más gente a la plaza cuando hay eventos, pero el resto del tiempo es lo mismo. c) No, todo sigue igual.

5. ¿Qué tipo de eventos te gustaría que se presentarían en la plaza? a) Pintura y Escultura. b) Danza y Teatro. c) Cualquier tipo de evento. d) No me gusta que se presenten eventos.

De las 74 personas entrevistadas en un lapso de un mes, el 62% señala que si se acercan a observar los *performances* que se presentan en la plaza, sin embargo al 58% le parecen poco interesantes manifestando que no entienden lo que se quiere expresar. Esto derivó, que a un 68% de los encuestados dichos eventos no guardan relación alguna con la plaza ni con ellos mismos, aunado a ello, el 86% menciona que existe poca o nula contribución social, cultural o política para la Plaza o el Barrio. ³⁴

³⁴ Para mayor información sobre la encuesta consulte la página: <https://www.youtube.com/watch?v=lxNicJ3Icj4> (Consultado el 29 de junio de 2015).

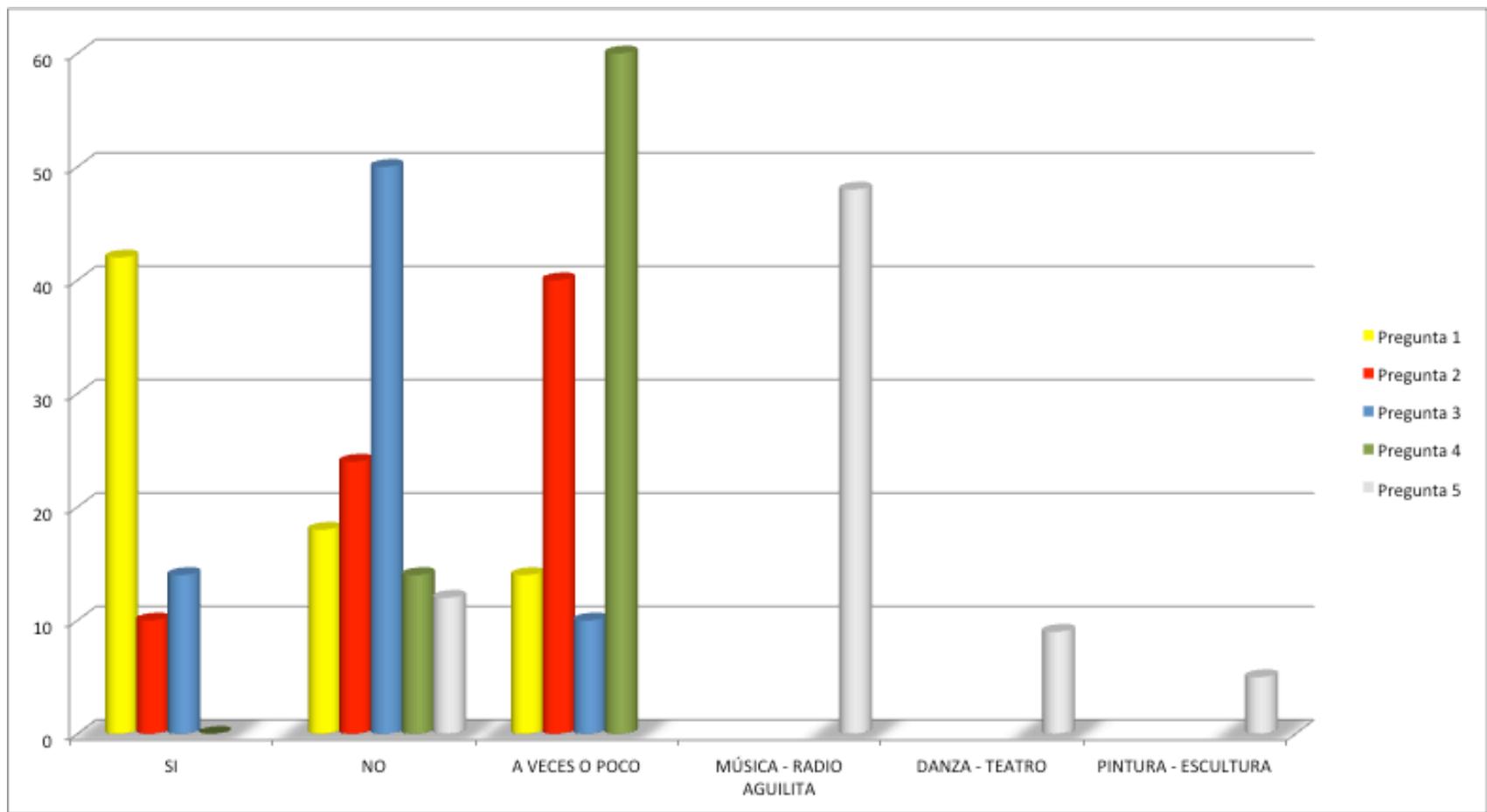


Diagrama: "Performance, público y su entorno". Plaza de la Aguilita. Ciudad de México. Octubre 2014. Figura 1

Los encuestados comentan sentir curiosidad por las acciones que se presentan en la plaza y al mismo tiempo señalan: “Quieres ver gente encuerada que grita y hacen cosas extrañas, vente un fin de semana en la noche, se ponen los chavos aquí hacer sus cosas esas” (transeúnte). “Eso qué, no ayuda en nada, todo sigue igual en la plaza y solo vienen a gastar luz” (habitante). “Las chavas a veces están buenas, la neta no sé qué quieren pero con que enseñen chichis lo demás me vale madre” (locatario).

Los *performances* deben aportar al engrandecimiento turístico, comercial y cultural de identidad y orgullo por el Barrio de La Merced y la plaza, precisan los encuestados. Como ejemplo exponen el proyecto de acción comunitaria y espacio público Radio Aguilita, el cual a través de un micrófono, mezcladora y bocinas lograron un vínculo con la comunidad narrando su historia como sitio místico (lugar donde se encontró el águila posada en un nopal devorando una serpiente) y su pasado como uno de los mercados mas importantes del mundo. La gente participaba relatando sus historias con cantos, lecturas o anécdotas que les hacían sentirse orgullosos de pertenecer al barrio. Radio Aguilita se convirtió en puente de dialogo entre instituciones y la comunidad para el mejoramiento social y cultural.³⁵

Entonces, ¿resulta de vital importancia el análisis espacio-entorno-espectador(transeúnte)? Bajo este parámetro, se puede concluir que, ignorar la investigación de espacios y sus habitantes convertirá al *performance* en una exhibición de ideas a modo de espectáculo donde el artista sólo hará acto de

³⁵ Radio Aguilita. Proyecto de Casa Talavera del Centro Cultural de la UACM (Universidad Autónoma de la Ciudad de México). Comenzó en 2006 encabezado por Joaquín Aguilar, músico oriundo del barrio de La Merced, como proyecto para el acercamiento, convivencia y ensalzamiento de los valores culturales e históricos del Mercado y el Barrio. Radio Aguilita fue forzado a concluir sus intervenciones en 2010 por las obras de remodelación que se dieron en la plaza, pero este proyecto está en vías de reiniciar actividades por la gran aceptación y apoyo que tuvo en la comunidad. Para más información consulte la página: <http://www.sinembargo.mx/16-06-2012/265105> (Consultado el 26 de septiembre de 2014)

presencia sin ningún tipo de objetivo más que el de tener un lugar donde presentarse, colocando al espectador como un ente voyerista sin derecho a réplica.

Tal planteamiento implica pensar al espacio no como un escenario inerte sumiso a cualquier propuesta artística, sino como un presencia viva que se relaciona con el espectador en una esfera social, cultural, ética y política. El artista deber ser un observador periférico del espacio público que transita y conecta realidades de lo real-cotidiano con lo poético de su accionar.

Los límites geográficos definidos por las personas que se identifican en base a una determinada categoría urbana son un elemento importante en el momento de diferenciarse de otros grupos que ocupan entornos diferentes mientras que, a nivel simbólico, pueden jugar un importante papel en las relaciones que se dan entre los grupos y comunidades. (Pol & Varela, 1999. P.18)

Por lo tanto, se deben considerar varios factores del espacio, entre ellos su relación con el tiempo, es decir, su historia o futuro ¿Qué recuerdos alberga el espacio, qué anhelos puede generar?. No olvidemos que el espectador dota de significados al lugar donde se encuentra, le otorga identidad y le guarda una relación emocional y funcional de manera individual y/o social. El espacio toma carácter simbólico dentro del *performance*, alterando y/o alimentando a la acción. Pero “si la intervención no aporta nuevos elementos de identidad con aquello que el público (habitante, transeúnte) valora como deseable y de lo que probablemente carecen en aquel momento, más que identificación se genera un sentimiento de perturbación e inhibición ante el proceso de transformación del espacio, añadiendo agresividad contra lo público y percibido no como lo común sino como lo ajeno. (1999. p.3)

Las personas prestan atención a aquellos aspectos del entorno que suscitan admiración o prometen sostén y realización en el contexto de sus objetivos de vida.
Yi-Fu Tuan

En este marco de reflexiones, el problema de qué y cómo realizar un *performance* es un alto desafío. De tal modo, ¿existe un método donde al meter la cabeza en una pecera llena de agua agitándola con gran ferocidad demuestre ser obra de arte? El escritor y crítico de arte español Miguel Ángel Hernández propone una guía de tres criterios: “el primero, el de la coherencia, aclarar cuáles son los objetivos de esa obra y cómo los consigue. Es la coherencia entre la potencia y el acto. Otro criterio es el de la pertinencia, que la obra no esté fuera de su tiempo. Que no incurra en un anacronismo inconsciente y que lo que dice esa caja de Doritos nos importe y esté comprometida con su tiempo. Por último, la obra de arte debe formar parte de la tradición en la que se inserta, pero que demuestre un avance”. (Riaño, 2013)



Fotografía: Gabriel Bonilla. "Limpia Botas". 16 de octubre de 2014.
Plaza de la Aguilita. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 6



Fotografía: Gabriel Bonilla. "Locataria y Comprador". 23 de octubre de 2014. Plaza de la Aguilita. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 7



Fotografía: Gabriel Bonilla. "Caja de Tendencias". 29 de noviembre de 2014. Ciudad de México. (Archivo personal del autor). Imagen 8

CAPÍTULO III

TEATRO Y PERFORMANCE

La acción se acentúa también en una multiplicidad de prácticas que tienen en común el reconocimiento de la potencia del cuerpo, que valoran la experiencia del tiempo compartido y que conciben el deseo como voluntad de realidad.

José Antonio Sánchez

3.1 Performatividad y Teatralidad

La teoría inevitablemente debería dialogar con la expansión de las artes, pero también con la expansión y problematización de la propia categoría arte, considerando los flujos entre arte y vida en un doble sentido: no sólo desde las transformaciones que el arte ha ido planteando al pensamiento y la cultura contemporáneos, sino asumiendo las mutaciones y contaminaciones que los acontecimientos de la realidad han introducido en el campo cada vez más expandido del arte y de los sistemas de representación. Ileana Diéguez (Diéguez, 2014. p.182)

Explorar el teatro como acontecimiento performativo y el *performance* como hecho teatral es apuntar a otra posibilidad de exploración artística corporal. La presencia de seres humanos en vivo se sitúa en primer plano para ambos conceptos (performatividad y teatralidad), además de tener tres características fundamentales: el cuerpo, el espectador y la construcción del espacio.

El *performance* y el teatro tienen la cualidad de ser performativos y teatrales ya que estos conceptos aluden a un punto esencial, la comunicación con el otro (espectador).

La performatividad desarrolla mecanismo de producción corporal creando tareas en el accionar del *performer*: en la acción se construye la oración no dicha. J. L. Austin acuña el concepto performativo³⁶ y lo introduce en el ciclo de conferencias “Como hacer cosas con palabras” que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard para designar acciones respecto a lo que se está diciendo (no describir lo que se hace sino accionarlo).

³⁶ El nombre [performativo] se deriva de *perform*, el verbo que se usa normalmente con el sustantivo acción. (De Toro, 2014. p.23)

Por ejemplo, la inauguración de un lugar donde se coloca un listón para posteriormente ser cortado por alguna autoridad. El acto verbal –yo declaro inaugurado este recinto- es acompañado por el corte del listón (oración-acción), la acción (corte del listón) no se dijo de manera explícita pero se llevó a cabo como parte de un conjunto de significados entre oración-acción (representación de la apertura al público y comienzo de funciones del lugar en cuestión). Es decir, la acción performativa refuerza lo que no se anuncia pero está implícito en la oración; produciendo los efectos que nombra en acciones y no en descripciones del discurso.

Decir que el hombre es performativo no implica que posee cualidades dramáticas, sino que ser hombre es una serie interminable de actos disciplinarios que establecen la norma de masculinidad en cierta sociedad.

Diana Taylor

En el *performance*, la performatividad surge y se analiza durante su ejecución. Por ejemplo, la acción de un artista en la que observa inmóvil una pared, se destaca en la misma acción y no en el cuerpo. Es en esa acción (no-acción) cargada de significados que el espectador observa y analiza es donde se induce lo performativo.³⁷

Gabriel Sasiambarrena añade que lo performativo está más cerca de la mirada que del *performance*. La performatividad se constituye en la acción y en el espectador que la percibe dentro de un marco donde surge la retroalimentación sobre lo que podría o no acontecer, y esto se traslada en una experiencia sensorial y/o física inmediata de lo real, tiempo, espacio y cuerpo afectando tanto a emisor como a receptor y, por ende, al *performance*.

³⁷ Performativo y performatividad se emplean en las mismas circunstancias. Ambos conceptos suelen utilizarse para hablar de una misma cosa: un accionar en la misma *performance*. Tal vez, llamar a lo que sucede en un *performance* de esta manera, permita significar un nuevo modo de considerarla". (Sasiambarrena, 2011. p.27)

Lo performativo es el modo en que se expande la visión provocando esa sensación de aprehensión y llamado interior que se traslada a la coincidencia del significado y el significante para hacerse uno con la misma acción.

Es importante mencionar que la performatividad puede ser percibida como un atributo del *performance* y no como una característica del mismo, es decir “un *performance* puede ser performativo, pero lo performativo nunca puede ser *performance*”. (De Toro, 2014. p.24)

Erika Fisher-Lichte, menciona que los actos performativos hay que entenderlos en la medida que no se refieren a algo dado de antemano, pues no hay identidad estable ni preconcebida, sino que estos actos generan identidad. Es por ello que una de las características de las prácticas performativas es la intensidad de una comunicación cara a cara con el espectador que va creando sus propias narrativas de lo que ve, observa, escucha, huele, toca, percibe y siente.

Lo mismo ocurre en la escena occidental, los actos performativos surgen en los años cincuenta tras la liberación de lo escénico respecto a la hegemonía de la literatura dramática para crear sus propias identidades.

En el siglo XX varios practicantes y estudiosos se dieron cuenta que el teatro era algo más que un texto escenificado, es aquí donde se produce un primer giro performativo y el cuerpo cobra importancia. Posteriormente en los años 60 y 70 ocurre un segundo giro performativo como resultado de una insatisfacción general con las teorías dominantes procedentes de la lingüística y la literatura. Esta insatisfacción corría paralela a los movimientos sociales y políticos que entonces tuvieron lugar y estaban íntimamente ligados a la noción de poner el cuerpo en la calle. Aquí se abogaba por una perspectiva interdisciplinaria donde confluyeran los estudios del teatro, la antropología, la filosofía, psicología y la sociología, y

desde esta óptica observar como acciones performativas las más diversas expresiones escénicas (esas que se hacen para ser vistas).³⁸

En la actualidad, lo performativo dentro de la escena puede entenderse como un intento de conceptualizar el teatro dejando de lado el texto y la ficción, creando espacios libres y dando margen de maniobra para que pueda acontecer lo imprevisible y lo impredecible. Los actos performativos, el acontecimiento y la escenificación estén estrechamente relacionados y dan paso a la teatralidad.

Esta teatralidad que deviene de acción en la medida que el desarrollo de los acontecimientos son expresados para vehicular un relato y se construye a partir de un tercero que está mirando.

Para comprender mejor este concepto, Ileana Diéguez plantea dos dimensiones: la teatralidad como mirada y la teatralidad como acto. La teatralidad como mirada conforma como conducta teatral ciertas acciones que tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad, es un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en hecho teatral. Retomando el ejemplo de la inauguración: en dicho evento se tiene el listón en color rojo a media altura (como medio escenográfico) atravesando el espacio (escenario) esperando simbólicamente hacer cortado. Personas alrededor del personaje principal enfatizando la acción de corte. Protagonista del acontecimiento (autoridad principal) con tijeras en mano ornamentadas en color dorado (ilusión de hechura en oro [utilería]) y anunciando el logro obtenido –yo declaro inaugurado este recinto- cortando el listón dramáticamente y levantando los brazos en forma victoriosa.

La teatralidad no se refiere de modo exclusivo al teatro, ni funciona como adjetivo de teatro, pero sí apunta al lente metodológico que señala o

³⁸ Anotaciones en bitácora. Martha Toriz durante la Mesa Redonda “Teatralidades Rituales y Anárquicas en México” llevada a cabo el 27 de mayo a las 13:15hrs. en la Aula Magna José Vasconcelos dentro del “Encuentro Internacional Poética en Acción”.

enmarca al objeto de estudio como teatro: se dice que el candidato presidencial es muy teatral. (Taylor & Fuentes, 2011. p.25)

La teatralidad como acto es un dispositivo que da expresión al instante de mostrarse y estar en juegos de representación para exponer roles, papeles o máscaras en el espacio social. Este tipo de teatralidad en los años 70 se veía vinculada a un sentir político,³⁹ para los artistas del drama lo importante no era hacer teatro como arte sino como un medio de conciencia con clara función social (proceso antes que resultado) donde lo primordial no era un texto dramático sino hablar de problemas que ellos consideraban relevantes como la opresión estudiantil, la marginación y la discriminación socioeconómica.

La teatralidad construida como generador de signos inscribe al teatro como pura teatralidad. Roland Barthes en su publicación “Ensayos críticos” sostiene que la teatralidad es el teatro menos el texto, un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en el escenario donde la teatralidad no performatiza una palabra o un espectáculo, sino una problemática.

Esto podría contemplarse como una aproximación a la experiencia de actos teatrales y performativos, donde los acontecimientos presentados por el artista no están asociados a la simulación o imitación de la realidad, sino que se sostienen en una teatralidad que performatiza un discurso mental y emocional con la capacidad de adaptarse a las circunstancias posibles del entorno, el espectador y el mismo accionar.

Es decir, llevar a escena (espacio donde se muestran expresiones para ser vistas) elementos significantes de la conducta y pensamiento humano bajo los lineamientos de una teatralidad que potencie el accionar performativo y dando

³⁹ Pienso que todo arte es político, por supuesto no se trata de lo político como declaración ideológica, sino de lo político como dispositivo, como estructura o composición del acontecimiento mismo. Lo político como corpus y no como tema. (Diéguez, 2014. p.181)

apertura a la diversidad de narrativas por parte del espectador y a las afectaciones que el espacio, los elementos, las acciones, las emociones y reacciones que el mismo espectador puedan brindar.

Por ejemplo, un espacio vacío donde un hombre camina a través de un lugar mientras otro lo observa, la performatividad se crea en esta teatralidad, en la importancia que se le da al solo acto de este hombre que observa de pie, inmóvil y que mira a los ojos al otro hombre que camina por el espacio sin dirección alguna. Esta performatividad se lleva a cabo en un hecho teatral donde el espectador como segundo observador (participante involuntario) es quien codifica el o los sucesos. Un espacio separado de todo y que sólo le da importancia al accionar performativo de ambos hombres y a la mirada codificadora del espectador.⁴⁰

José A. Sánchez, dentro de su artículo “teatralidad y performatividad en la creación escénica española”, indica que la teatralidad se definió por oposición a lo literario bajo la bandera de la reteatralización del teatro, la cual buscaba otras formas escénicas que reivindicaran la autonomía de su propio medio frente a la imposición de los códigos dramáticos en escena.

En este sentido, la teatralidad al ser portadora de elementos fuera de los lineamientos del arte del drama, permite la exploración del accionar performativo como cualidad para la construcción de un discurso personal no basado en un texto dramático, además de modelar los lugares de presentación como objeto de estudio del hecho teatral. Esto puede ser un punto de apoyo para la edificación y ejecución de experiencias artísticas donde el cuerpo como material significativo (actos performativos) sea provisto en su accionar por dispositivos de expresión (actos teatrales) que nutran y abran el discurso al espacio, el entorno y el espectador.

⁴⁰ Reflexión realizada por Rubén Ortiz durante la Mesa Redonda “Desbordamiento y Violencia en las Teatralidades Contemporáneas” dentro del “Encuentro Internacional Poética de la Acción”.

Así pues, la intención de este rubro no es establecer un modelo que organice estos conceptos (performatividad y teatralidad) en reglas tajantes, sino sugerir posibles vías que en su multiplicidad permitan relaciones entre performance y teatro. Se pretende retomar la experimentación con los pies en la tierra, pensar y ensayar nuevas prácticas colectivas, inventar nuevas herramientas e instrumentos para sostenerlas, expandirlas e imaginar nuevos lenguajes. Abrir la piel a un nivel íntimo, que exige a cada uno resistirse a la captura de las lógicas y comunes formas de crear arte.

3.2 Materia prima

La educación en el arte [donde la materia prima es el cuerpo] plantea un primer gran problema, que es qué puede enseñar una escuela de artes. Hasta ahora, los modelos más avanzados de educación artística [en México] enseñan técnicas y maneras de hacer arte, pero no conducen un proceso artístico. Es decir, se enseña a dominar la caligrafía pero a pocos les interesa meterse con el contenido de lo que se escribe. Magdalena Leite (Leite, 2016)

¿Cómo abrir la piel? ¿Cómo explorar un cuerpo, aparentemente orgánico, que resulta ordenado por los discursos de poder? ¿Cómo crear un equilibrio en la relación cuerpo y discurso?, ¿Cómo desarrollar un cuerpo perceptivo, orgánico, en estado de acontecimiento, presente (presencia) y preparado para dimensionar⁴¹ los elementos, el espacio y el entorno?.

La respuesta a estas interrogantes pueden tomar forma en el autoconocimiento del artista, ya que a través de un cuerpo polisémico⁴² se abren las posibilidades de expresiones físicas que afrontan diversas narrativas de un público que observa el acontecimiento y al mismo cuerpo como pergamino y vehículo discursivo.

Lea Vergine en su libro “El cuerpo como lenguaje (La body-art e historias similares)” nos dice que el artista corporal está obsesionado con exhibirse para poder ser, donde la elección del cuerpo como medio de expresión es un intento

⁴¹ Dimensionar: Dar identidad a las cosas respecto al discurso que se desea compartir y hacerlas uno con el *performer*. Cuerpo y elementos son uno mismo en perfecto balance, nadie es más importante que nadie. Anotaciones en bitácora durante el Seminario “Actoralidad y Puesta en Escena” impartido por Jorge Arturo Vargas en el Museo de Arte Virreinal, del 6 al 10 de abril de 2009. Puebla.

⁴² Un cuerpo que posee varios significados y entra en relación con las diversas narrativas del otro. Anotaciones en bitácora durante el Taller-Laboratorio “El cuerpo polisémico” impartido por Gerardo Trejoluna en X Espacio de Arte, del 24 de enero al 22 de septiembre de 2011. Ciudad de México.

por hacer frente a algún tipo de represión que vuelve a la superficie de la experiencia con todo el narcisismo que lo envuelve.

Para este artista, su cuerpo expresivo, gestual y, en ocasiones, agresivamente reivindicado esta articulado por los poderes públicos y privados que lo someten a un estado de ritualización con el objetivo de establecer su significado social y cultural.

En la actualidad el cuerpo esta experimentando continuos retos y transformaciones liberadoras. Los límites del individuo cambian de continuo, al igual que los límites entre lo público y lo privado, y la noción del individuo.

La idea de un yo hermenéutico y esencialista, ha dejado de aceptarse sin más.

Tracey Warr

Judith Butler menciona que existen tres supuestas realidades improducidas y especialmente importantes para esta ritualización: una es el sexo: donde la división sexual entre hombres y mujeres es producida socialmente. La otra es la norma heterosexual: considerar como lo “normal” que los varones deseen a las mujeres y las mujeres a los varones. Un juicio que funciona como norma construida nuevamente por la sociedad. Y la última es la de sujeto: la concepción de un yo o de un nosotros como ser que actúa por iniciativa propia y perfectamente idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo como producto histórico, social y cultural.

Los artistas toman su cuerpo como medio expresivo para desarmar dichas ritualizaciones y abandonar las señas de identidad visual y lingüística de género, sexualidad y raza. Una especie de resistencia al poder con relación al propio cuerpo mediante su interpretación determinada y determinante. Un ejemplo de ello es la artista Cindy Sherman, quien utiliza la ropa como disfraz para enfatizar y escenificar imágenes de los estereotipos femeninos. Sherman se muestra como un cuerpo libre que da lugar a profundos cambios del yo, donde lo social se cuestiona, se negocia, se produce y adquiere sentido.

Es importante señalar que bajo esta forma libre y expresiva del artista corporal, resulta absolutamente necesario conocer a fondo que leyes y reglas condicionantes (sociales, culturales y políticas) se desean romper o dejar de seguir. Es decir, parafraseando a Kaprow, un artista que decide realizar *performances* no-artísticos, debe investigar, analizar y conocer la historia (arte) y los procesos de elaboración y ejecución (métodos) de los *performances* artísticos.

De este modo, al discernir sobre aquello que deseamos construir, no solamente se profundiza, explora y/o desarrolla una teoría, sino que inevitablemente se esta erigiendo una técnica, quiérase o no.

La parte principal y sublime del arte es la investigación
de las cosas que componen cualquier otra.
Leonardo da Vinci

Muchas culturas orientales adquieren conocimientos constantes de épocas ancestrales para nutrir al cuerpo con su historia y generar su propia práctica expresiva. Este espíritu y la manera de entender dichas manifestaciones, llevadas acabo hace más de mil años, viven en diversas expresiones artísticas, entre ellas el *Butoh*.

El *butoh*⁴³ busca una poética corporal que se caracteriza por ser portadora de una profunda filosofía de vida que expone por sobre todas las cosas la esencia del ser humano y su necesidad de expresión corporal. Es creado a finales de los años cincuenta por los maestros japoneses Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, y tiene su principal motor en los acontecimientos ocurridos por las explosiones de la bomba atómica en las ciudades de *Hiroshima* y *Nagasaki*. El *butoh* retoma la estética

⁴³ Etimológicamente "*BU*" significa enterrarse con los pies y "*TOH*" para poder volar con los brazos. Esta idea aporta una perspectiva diferente de entender y expresar el cuerpo, donde los pies y las manos trabajan juntos y en armonía yendo a favor de la gravedad pero al mismo tiempo en contra, para que de la oscuridad más densa puedas sacar una flor. Anotaciones en bitácora durante el Taller "Entrenamiento actoral con bases en el *Butoh*" impartido por Irma Juana Olmedo en el Teatro Carlos Ancira, del 25 de enero al 28 de mayo de 2006. Puebla.

sobria del *nuo* (danza tradicional budista que eliminaba la ornamentación escenográfica para centrar la atención en la evolución corporal del bailarín) para trasladarla a la imagen torturada (en su aspecto, en su andar desorientado y desesperado) de los *hibakusha* (supervivientes del holocausto nuclear) deformados por la radiación y transfórmalas en eventos performativos con un compendio de técnicas teatrales⁴⁴ y dancísticas, que de principio a fin se caracteriza por la exploración corporal como medio de expresión partiendo de las sensaciones que despiertan los sentimientos de culpa, vergüenza y horror.

El artista de *butoh*, con toda la carga histórica de su arte, explora y exige a su cuerpo estar en equilibrio en sus dimensiones biológica, psíquica y social, ya que la interacción entre estas hace florecer diversas construcciones simbólicas sobre su cuerpo y entran en relación dialéctica con la experiencia material del mismo, y que a su vez, están íntimamente ligadas por la expresividad del suceso y la noción del yo como cuerpo, sociedad, naturaleza y cosmos.⁴⁵

⁴⁴ Sus aportaciones corporales se apoyan en algunos sustratos que soportan el Teatro *Nō* y el Teatro *Kabuki*. Una de las características del teatro *nō* es su extrema solemnidad muy próxima a las celebraciones religiosas y su máximo aprovechamiento artístico del vacío, ya sea en su aspecto temporal con el silencio o en el espacial con el estatismo gestual. El arte corporal de los actores se debe a las artes marciales que prosperaron en las guerras de la época y, en especial, en la forma de andar apenas levantando el pie, dada por la ceremonia del té, arte perfeccionado en el siglo XV. Un teatro basado en la austeridad, la sugerencia y lo interior como únicos medios para expresar la experiencia más profunda e inmaterial de un mundo imposible de enclaustrar en un espacio cerrado. (Vives, 2010. p.26-27) En el teatro *kabuki* la exigencia de que los personajes femeninos fuesen interpretados por varones maduros dio origen a su principal peculiaridad: el llamado *onnagata*, es decir, el intérprete masculino que representaba un papel de mujer simbolizaba a través de su gestualidad y modulación de voz el ideal de belleza femenina. Con el *kabuki* desapareció por completo el uso de caretas y el actor comenzó a valorar su propio cuerpo como medio de expresión. Los actores ponían al límite el cuerpo con determinadas poses detenidas por unos segundos para puntualizar situaciones concretas. Estas posturas congeladas llamadas *mie*, son el paradigma más evidente del valor plástico y corporal del teatro *kabuki*. (2010. p.100-101)

⁴⁵ El *Butoh* resiste a las relaciones de poder que existen en el cuerpo occidentalizado, principalmente del modelo occidental (tipo de cuerpo hegemónico basado en la dualidad mente-cuerpo privilegiando la razón como factor de

“Mover diez centímetros el espíritu y siete el cuerpo” decía Zeami, el monje zen creador del teatro *Noh*. Esa máxima también puede aplicarse al arte *Butoh*, una danza japonesa de gran expresividad que paradójicamente se nutre de la meditación y que intenta reflejar estados mentales. Eso se traduce en coreografías de movimientos lentos y a veces imperceptibles, ya que la verdadera actividad se realiza en la mente. Otras veces sorprende por lo grotesco de sus imágenes, consecuencia de una ansiada libertad espiritual y corporal que huye de la belleza en pos de una estética que refleje los estados internos. (De Francisco, 2004)

El *butoh* nos ofrece un claro ejemplo de como al estar en contacto con la historia de nuestro arte y nuestro cuerpo se conduce a un proceso artístico que trasciende en la capacidad creativa de las formas de expresión (medio), así como en el desarrollo y ejecución de dicho arte (técnica), ya que arte y técnica no son dos cosas separadas.

Es conveniente aclarar que cuando se habla de técnica, no se esta poniendo en riesgo la libertad expresiva del artista; debe entenderse como la capacidad de discernir los secretos de nuestro arte para poseer una expresividad corporal que dilate⁴⁶ su presencia en el espacio y frente al espectador, esto es, desarrollar un cuerpo en vida que sea más que un cuerpo que vive con la capacidad de seducir sin mediaciones a base de su propia energía.

Este flujo energético que se caracteriza por llevar al cuerpo a un modo extra-cotidiano del comportamiento, es decir, el cuerpo del artista se hace presente de

conocimiento y control, y ruptura de vínculos entre individuo, naturaleza, comunidad y cosmos).

⁴⁶ Un cuerpo dilatado es un cuerpo en expectativa (total sensación de peligro, de vértigo, atento a todo y perceptivo a lo que pueda suceder) frente a las distintas reacciones y percepciones de un otro que observa. Anotaciones en bitácora durante el Taller-Laboratorio “El cuerpo polisémico” impartido por Gerardo Trejoluna en X Espacio de Arte, del 24 de enero al 22 de septiembre de 2011. Ciudad de México.

manera sustancialmente diferente a la vida cotidiana, exacerbándolo y poniéndolo al rojo vivo en un accionar frente al espectador.⁴⁷

Eugenio Barba, menciona que el cuerpo a nivel cotidiano se caracteriza por llevar acabo comportamientos que no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, besamos, afirmamos, negamos, aplaudimos, saludamos, en fin, comportamientos que están determinados por nuestra cultura y condición social, además de regirse en general por el principio del mínimo esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía (principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado) discrepando los comportamientos cotidianos del cuerpo.

Aunque Barba parece caer en la obviedad sobre las técnicas extra-cotidianas, este derroche de energía lleva al cuerpo a una transformación: lo inestabiliza (perderse en lo que no se puede controlar para desviarse del lugar cómodo), lo dilata y maximiza su forma expresiva.

Cuando me encontraba en el *Odin Teatret* en Japón, me preguntaba que significaba la expresión con la que los espectadores daban las gracias a los actores al final del espectáculo: *otsukaresama*. El significado exacto de esta expresión –una de las tantas formulas que la etiqueta japonesa permite, y que es particularmente indicada para los actores– es: “tú estas cansado”. El actor que ha interesado o tocado al espectador está cansado porque no ha ahorrado sus energías, y es por ello que se le dan las gracias”. (Barba & Savarese, 2010. p.20)

⁴⁷ Eugenio Barba utiliza “al rojo vivo” para ejemplificar el estado de un cuerpo energizado. Este término lo aborda desde un sentido científico: “las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen energía, e incrementan la emoción, se alejan, se atraen, se oponen con mas fuerza, más velocidad, en un espacio mas amplio, más reducido”. (Barba & Savarese, 2010. p.54)

Este exceso de energía en el cuerpo utiliza técnicas distintas a las cotidianas, tan distintas que aparentemente pierden contacto con estas. Tal alejamiento lleva al cuerpo extra-cotidiano a una especie de virtuosismo. El cuerpo cotidiano tiende a la comunicación, el cuerpo virtuoso tiende al manejo cuasi perfecto de las técnicas ancestrales, y el cuerpo extra-cotidiano tiende a la transformación y lo pone en estado de acontecimiento.

Esta demanda de meditar al cuerpo, en muchos de sus aspectos, como elemento expresivo del artista y medio de comunicación con un tercero, supone su complejidad. Abordar el trabajo energético precisa un enfoque sobre el puente que une mente-energía-cuerpo, ya que el artista al estar frente al espectador transforma su medio (cuerpo cotidiano) en estado de acontecimiento (cuerpo extra-cotidiano). Este cuerpo expectante vierte su energía en el tiempo, la forma, el movimiento, la actividad dinámica, el impulso, en la acción, en el discurso, la percepción en derredor (espacio y entorno), en el espectador y sus diferentes e inesperadas reacciones. El cuerpo del artista cobra vida sin ataduras, se dimensiona, se hace presente en un aquí y ahora, se dilata, se hace expresivo.

El cuerpo al ser expuesto como un pergamino de expresiones artísticas queda en juego de criterios sociales y culturales por una doble visión: la del artista en su discurso y la del espectador en sus diferentes narrativas de aquel discurso.

El artista debe afrontar estas perspectivas como un arte de la gestación propia y un esfuerzo de la reapropiación del yo frente a un otro como una expresión que expone al cuerpo como una pluralidad dominada por los discursos de poder que quedan a criterio de aquel que observa. El cuerpo en estado de acontecimiento es un elemento que queda a merced expresivo del binomio artista-espectador.

3.3 Cuerpo en acción

La inestabilidad de la presencia del cuerpo en la experiencia del hecho escénico como acontecimiento viviente supone una toma de postura. No importa cuanto nos esforcemos por borrar la carne, cuanto necesitemos creer que los sentidos nos engañan, que el corazón miente; el cuerpo siempre nos arrojará a la dimensión radical del dolor y el placer de la abyección de lo imperfecto. Miroslava Salcido (Encuentro, 2015)

Existe un dramaturgo extraordinario, el argentino Rafael Spregelburg, el cual en algún momento me decía: mi problema al ser argentino es que todas mis obras de teatro tratan de desaparecidos, si yo escribo una obra donde una pareja pelea en una casa, la gente dice -claro los desaparecidos deben estar dando vueltas alrededor de la pareja-, si escribo una obra de unas ovejas que pastan en algún lugar, la gente dice -los desaparecidos son las ovejas-. Hay la intención de leer mis obras con aquel imaginario que rodea a los argentinos, pero si yo no quiero escribir sobre los imaginarios que me han sido dados entonces parece que soy “europeizado”. Si deseo hacer un mito fáustico, se presenta una negativa, por que el fausto no es de origen argentino, los argentinos son bife de chorizo, tango y desaparecidos.

Lo mismo ocurre con nosotros [mexicanos], el imaginario exterior del país básicamente se reconoce por tres grandes sistemas: el primero es migración, problemas fronterizos y narcotráfico. Segundo las cuestiones de folclor que se exportan como Frida Kahlo, Diego Rivera, entre otros. Y tercero el México antiguo, donde se ubica el mundo de los mayas, aztecas, mexicas. Al parecer nosotros [mexicanos] solo somos esos tres picos del triángulo [de imaginarios dados] y a mi parecer, debemos transgredir el mundo de ficciones e imaginarios que se nos han proporcionado, además de

trabajar con decisión en la invención de otros modelos de realidad. (Villareal, 2014)

Estas palabras, a manera de oráculo, profetizaron el recibimiento por parte de los artistas de *performance* y el teatro que observaron con extrañeza y agravio a sus disciplinas la propuesta que plantea esta investigación. El *performance* no tiene nada que ver con el teatro: artistas de *performance*. Esto que haces no es teatro: ejecutantes del arte dramático.

Efectivamente, las propuestas presentadas no son *performances* ni obras de teatro. El proyecto pretende mostrar el cuerpo del artista como materia prima de la forma expresiva soportado por actos performativos y teatrales. Explorar la escena en estado vulnerable, que escape de toda mimesis dejando al espectador huérfano de la seguridad ficcional (el teatro educó al receptor a una exposición licuada, digerible, de fácil acceso mental y emocional; a ser un observador de la ilusión sin posibilidad de réplica), porque al estar expuesto a una situación donde tiene que ser participante, voluntario o involuntario, del suceso como codificador de las acciones, se siente perdido y expuesto.

La investigación procura que el espectador deje de estar atornillarlo a la butaca y se aproxime al acontecimiento de manera reflexiva y participativa. Además de colocar al artista en una constante expectativa permitiendo romper las barreras que lo separan del espectador y moviéndolo, corporal y discursivamente, a razón de los impulsos que se presentan en el espacio, el entorno y el público.

Por supuesto, esto parte de la evidencia de que tales propuestas existen y han ganado importancia dentro de las exploraciones artísticas sobre el cuerpo, como el entrecruzamiento que en los últimos años ha tenido el *performance* con la danza, el video, el circo, la música y otras disciplinas. Sin embargo, estas prácticas presentan un problema para los artistas del *performance* y el arte dramático.

En la capital del estado de Puebla, para los artistas del drama los planteamientos que salen de los métodos tradicionalistas del teatro son vistos como, a riesgo de caer en lo dramático, alta traición al teatro. Y a los ojos de los artistas de *performance* estas propuestas son absurdas y una clara ofensa a la disciplina.

Ahora bien, es prescindible puntualizar que para esta investigación queda claro que las prácticas que se plantean no son innovadoras y no intentan constituir una ruptura vanguardista, de movimiento o estilo. Trata de contaminarse de otras disciplinas, de buscar procesos creativos para explorar el cuerpo en escena (cualquier espacio donde se muestran expresiones corporales para ser vistas). Retomando las palabras de Rubén Ortiz: “no es importante la idea de novedad, de vanguardia o de exponer algo no visto, a nadie le importa romper con nada. Es una respuesta corporal, mental e imaginaria ante un mundo que cada vez se vuelve más complejo de representar”.

3.3.1 Praxis. Teatralidades Performativas

¿Cómo pensar una acción que no le deba nada a la literatura, se ausente del drama desplazándose hacia actos performativos y teatrales, además se centre en el cuerpo de artista como materia prima y sea capaz de generar un círculo energético de comunicación con el espectador? ⁴⁸

La disolución de las fronteras disciplinarias para aspirar a una experiencia basada en actos performativos y teatrales recaen en el cuerpo del artista y la intencionalidad por romper los límites impuestos.

⁴⁸ Fue necesario observar y analizar el proceso fuera del evento artístico, es decir, no como ejecutante sino como un recopilador de datos y testimonios de los acontecimientos antes, durante y después de cada exploración y exhibición de las propuestas. Igualmente se tomó el rol de facilitador, el cual proporcionó los objetivos de dicha investigación y contribuyó, junto con el *performer* (Jazmín Maldonado Moreno), a crear y explorar diversos medios y concesos para alcanzarlos.

Resulta obvio que en cuanto más nos separemos del drama y la literatura, mayor será el acercamiento a las características fundamentales del *performance*, el cual toma una postura intelectual como resultado de la reflexión de aquello que quiere compartir con el espectador (discurso) y lo transforma en una experiencia expresiva corporal.

El *performance* habla de arte, política, cultura, antropología, prácticas religiosas, cultura popular, civismo, activismo y una infinidad de temas bajo sus propias palabras, ideas, pensamientos y declaraciones visuales y corporales. Es un terreno en total libertad de expresión bajo el lente analítico (investigación) del artista que ofrece su cuerpo como un lienzo en blanco al discurso.

¿Cómo llevar este análisis a una propuesta performativa y teatral? Durante las exploraciones, el accionar al construirse fuera del drama, permitió transformar al artista en un *performer* que brindó su presencia al espacio y al espectador, y no a un personaje, haciéndose presente (presencia) como ella misma y su carga histórica socio-cultural, lo que permitió erigir un discurso personal que no estuvo basado en un texto dramático.

Al extender los horizontes y oxigenar las estrategias artísticas, el cuerpo como materia prima dio lugar a la acción individual que aparece directa e intencional, y evocó el potencial para la transgresión de un discurso propio en actos performativos. “Quiero decir que el objetivo es producir el acto lo más intensamente vivo que sea posible. Se puede deducir de esto el deseo de una época que busca [...] la presencia no mediatizada, el efecto real –que distingo radicalmente de todo efecto de realidad”. (Danan, 2012. p.92)

Cuando las acciones fueron puestas en forma bajo actos performativos, la propuesta en sí misma, sugirió ser alimentada por una teatralidad al servicio del cuerpo, ya que los elementos y sensaciones que se edificaron en el espacio por

su naturaleza tienden a exponer roles, papeles o máscaras sociales dentro del acontecimiento dado.

Hago un paréntesis. Dentro de las rutinas de Stand Up Comedy⁴⁹ se sugiere al comediante exponer al público, al inicio del espectáculo, lo que es obvio en su cuerpo y/o sus ideologías, por ejemplo, si se es muy alto, delgado, enano, judío, cristiano, gay, lesbiana, joven, viejo, ama de casa, desempleado o abogado; esto para causar un primer impacto en el espectador y adentrarlo (inconscientemente) al tema. El stand up hace uso de la teatralidad sobre el cuerpo del comediante a favor de su rutina.

Este último planteamiento presenta una analogía, los actos performativos al ser alimentados por la teatralidad maximizan su acercamiento al espectador llevándolos a un primer impacto visual que lo aproximan al discurso.

No se trata de vestir la acción con la intención de describir con gestos de representación mimética⁵⁰ los actos performativos, la teatralidad es el refuerzo visual en su aspecto discursivo. Por ejemplo, el *performer* al traer en su cuerpo ropa de encaje negra acompañada de una media máscara en su rostro (imagen no. 11), las narrativas del espectador pueden llevarlo a varias temáticas como la

⁴⁹ Un estilo de comedia donde el comediante de pie frente a un micrófono se expone a sí mismo en su cuerpo, situaciones, experiencias e ideologías, directamente a un público en vivo generando un clima de diversión (“literalmente es ponerte en ridículo frente a un público”. Sofía Niño de Rivera). Los espectadores participan activamente y se sienten parte del espectáculo al verse identificados con el comediante. Anotaciones en bitácora durante el Taller “Stand Up Comedy” impartido por Héctor Suárez Gomís en el Teatro del Hotel NH, del 17 de febrero al 24 de mayo de 2012. Ciudad de México.

⁵⁰ Poner algo o poner(se) alguien en lugar de otra cosa o persona, o bien desde el punto de vista de lo representado: hacer presente algo o alguien en otra cosa o persona. También puede ser entendida como un “hacer presente”, como un “presentar”, como un “dar presencia” a algo o alguien ausente. Pero si ese algo o alguien existieron en el pasado o son ficciones codificadas verbal o visualmente en el pasado, el prefijo “re-“ adquiere entonces un sentido temporal, y la “representación” adquiere también el sentido de “hacer presente” no sólo como “dar presencia”, sino como “traer al presente”. (Sánchez, 2016. p.58)

pornografía, erotismo, deseo, prostitución, carne, sensualidad, lívido, pasión y toda una línea discursiva bajo sus referentes de representación mental⁵¹ que ira codificando durante el transcurso de la acción en una sola dirección, el sexo. Es por ello que los actos teatrales aproximan al espectador al discurso con la posibilidad de brindar su pensamiento, energía e incluso su cuerpo (voluntaria o involuntariamente) al acontecimiento.

Por otro lado, es importante mencionar que al llevar a escena (cualquier espacio donde se muestran expresiones corporales para ser vistas) estos actos performativos bajo los lineamientos de una teatralidad, la acción y el espacio connotaron una dimensión controlada del suceso por parte del *performer*. Pero este hecho tuvo lugar, gracias a los referentes histórico culturales del teatro que han formado a un observador pasivo, voyeurista y con reglas regidas en tres aspectos, “no aproximarse a la obra”, “no hablar”, y “no cuestionar,” lo que ha creado a un espectador separado de la capacidad de accionar: la acción de conocer y la acción conducida por el saber.⁵²

Para salir a flote de esta eventualidad, entró en juego el arte del *performance* y su capacidad de incluir al espectador en la acción (voluntaria o involuntariamente), y Guillermo Gomez Peña en su ensayo “En defensa del arte del performance”, nos puso en perspectiva y de manera visceral, la capacidad del artista por romper los límites culturales impuestos, proponiendo un referente para dismantelar las barreras entre espectador-acción-artista:

⁵¹ Yo me represento algo que desconozco, algo que está ausente, algo de lo que tengo información pero nunca he visto, algo que ocurrió en el pasado o que todavía no ha ocurrido. Ese algo puede ser un objeto, una situación, una experiencia. Representar, en este sentido, es “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”. (2016. p.57)

⁵² Jacques Ranciére lo llama “La paradoja del espectador”. Este plantea que ser espectador de teatro es un mal y para ello hay dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. Y en segundo lugar, el espectador permanece inmóvil y de manera pasiva separado de la capacidad de conocer y del poder de accionar.

Si. Estoy en desacuerdo con la autoridad; sea ésta política, religiosa, artística, sexual o estética, y constantemente estoy cuestionando las estructuras impuestas y los comportamientos dogmáticos donde quiera que los encuentre. En cuanto alguien me dice que debo hacer y cómo debo hacerlo, se me eriza el cabello, me hierve la sangre, y empiezo a imaginar formas sorprendentes para dismantelar esa forma particular de autoridad. [...] Quizá porque en nuestro campo tan empobrecido tenemos poco qué perder, aunado al hecho de que literalmente somos alérgicos a la autoridad. [...] Así, sin pensarlo dos veces, siempre estamos listos para arrojar un pastel al rostro de un político corrupto; hacerle una seña obscena al arrogante director de museo, o poner en su sitio a un periodista impertinente, sin importar las consecuencias. Con frecuencia, este rasgo de personalidad nos hace parecer antisociales, inmaduros y excesivamente dramáticos ante los ojos de los demás, pero no podemos evitarlo. (Diéguez & Alcázar, 2005. p.14)

La implicación del espectador partiendo de su propia síntesis mental de la acción, volviéndose receptor de las declaraciones pero también hacedor del acontecimiento se logra cuando el artista del cuerpo ejecuta y hace presentes en acciones su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada, sin pasar de lado la existencia de otros cuerpos y otras formas de aparición posibles que nutren los eventos puesto en práctica bajo los actos performativos y teatrales, transgrediendo y al mismo tiempo proponiendo cambios afectivos y efectivos tanto en el entorno como en el espectador.

Pensemos que el arte no es medidor de lo real, de lo humano, de lo divino o lo absoluto. El arte es lo que estrictamente se encuentra vacío de contenido y es creado en un instante como una epifanía en la presencia misma de la obra de arte. Como menciona Alan Bergala en su libro “La hipótesis del cine”: el arte para seguir siendo arte, tiene que ser un germen de anarquía, escándalo y desorden.



Fotografía: Gabriel Bonilla. "Lengua de Vaca". Exploración Actos Teatrales y Performativos.
2 de febrero de 2015. Centro Cultural Espacio 1900. Ciudad de Puebla. (Archivo personal del autor). Imagen 9



Fotografía: Ulises Ortega. "Lengua de Vaca". Exploración Actos Teatrales y Performativos. 29 de abril de 2015. On-Off Circuito de Arte del Movimiento. Día Internacional de la Danza. Teatro de la Ciudad. Ciudad de Puebla. Imagen proporcionada por su titular bajo su permiso estricto. Imagen 10



Fotografía: Sara González. "Lengua de Vaca". Exploración Actos Teatrales y Performativos.
28 de julio de 2015. Teatro de la Ciudad. Ciudad de Puebla. Imagen proporcionada por su titular bajo su permiso estricto. Imagen 11

CONCLUSIONES

La curiosidad por explorar otras disciplinas artísticas y salir de los lineamientos del teatro es un estigma que se carga a los ojos de maestros, directores y actores costumbristas de la escena: no es lo que se enseñó, no es lo que debe ser, “eso no es teatro”, frase que se le señalaba continuamente a Brecht y que al parecer se ha convertido también en una tradición. La academia y las instancias pedagógicas del teatro (que albergan a estos maestros, directores y actores costumbristas) han sido uno de los tantos factores anquilosantes gracias a la repetición de modelos, técnicas y métodos tradicionalistas del arte del drama.

El teatro en la actualidad se ve atrapado en una camisa de fuerza, encasillado por aquellos que continúan mostrándolo como objeto de entretenimiento con la capacidad de mimetizar la realidad. Desde luego, hay artistas del drama que se han atrevido a experimentar nuevas tecnologías y pensamientos artísticos contemporáneos, sin embargo tienen especial cuidado en no dejarlo escapar de la maquinaria ficcional que cada vez se vuelve menos operativa, alejando la realidad y manteniendo al espectador como un simple observador.

Es por ello que, cuando el texto dramático deje de ser parte fundamental de la escena el cuerpo comenzará a tomar forma en el espacio con libertad creacional, brindándole al espectador un cúmulo de conceptos e ideas visuales y corporales desde diversos lenguajes artísticos y escénicos. Debemos entender, como dice el Dr. José de Santiago Silva, que el origen del Teatro es circular ya que es un punto de reunión entre humanos bajo una hermosa comunicación sensorial, por lo que es importante señalar que el teatro pertenece al área de las artes visuales y no al literario.

Parte de mis intereses en la exploración de otras teatralidades, se basan en la búsqueda de estrategias que permitan encontrarme con mi cuerpo, el espacio, el entorno y el espectador, escapando de las formas tradicionales y posturas

anquilosantes de los fieles guardianes del teatro costumbrista. Mi necesidad no es pararme en escena con la idea de entretener sino plantarme con el objetivo de hacer pensar. “La rebelión comienza con una esperanza”. Star Wars

La indagación y exploración sobre lo que llamo Teatralidades Performativas me ofrece esa vía que abre las posibilidades y acercamiento a diversos recursos artísticos que nutren la escena, dando cabida a esas inquietudes y posturas discursivas propias del artista, que a su vez, permiten un círculo de comunicación con el espectador dejando de lado el binomio actor (creador activo) sometido a textos dramáticos bajo los gustos y deseos de un director, y espectador (observador pasivo) atornillado a la butaca contemplando en silencio todo lo que se le muestra.

Por supuesto, trasladarse desde una formación en el arte del drama a una experiencia corporal sostenida por actos teatrales y performativos no fue sencilla. Durante el proceso y edificación de dichas propuestas se hizo necesario recomponer, adaptar, estructurar, analizar e investigar ciertas formas que la mente y el cuerpo ya daban por hecho en la creación escénica, así como ajustar y abrir los pensamientos para romper las convenciones tradicionalistas del teatro.

Además, el camino estuvo acompañado por las constantes críticas de los retractores, principalmente por los costumbristas artistas del drama y la percepción rigurosa antiteatral de los artistas del *performance*, a quienes las declaraciones, estrategias, métodos y procedimientos para encontrar un camino propio de la expresión corporal, es una agresión a la historia y técnicas de sus disciplinas estructuradas e inamovibles.

Afortunadamente durante el transcurso de la investigación me tope con el libro “El camino del artista” de Julia Cameron, quien nos ilustra con dos vertientes de la crítica: la crítica útil y la inútil. Donde la crítica útil y bien dirigida, a menudo, da al artista un sentido interior de alivio proveyendo con opiniones constructivas piezas

sólidas para armar el rompecabezas discursivo de nuestra obra. Y la crítica inútil, que nos deja con un sentido de haber sido apaleados, y que como regla general es abusiva, vergonzosa, ambigua en contenidos, personal, inexacta y tendenciosa en su condenación. Cameron nos dice que no hay nada que se salve de una crítica irresponsable, por lo que es importante para el artista tener la capacidad de distinguir las y asumirlas durante el proceso creativo para ajustar y avanzar, y no para bloquear y estancar.

Interiorizar esta diferencia permitió abrir las posibilidades creativas a favor de una exploración corporal sin límites físicos y mentales, y en total libertad de prejuicios por aquellos que tienden a anclar su disciplina en añejos procedimientos. A este respecto, durante la praxis de esta investigación, se presentaron varios inconvenientes debido a la carga de técnicas y métodos costumbristas del teatro adquiridas durante mis estudios en el colegio de arte dramático en la capital poblana. Me programaron -por que no me impartieron conocimiento- la idea de que drama es acción y bajo esta lógica surgió un primer problema ¿cómo no dramatizar la acción cuando esta por sí misma significa drama?. No actuar y dejar de actuar eran frases recurrentes, se tornó un tanto desesperante, sin embargo después de varios meses de trabajo dichas expresiones tuvieron su lógica, “el cuerpo no es un cascarón vacío que se rellena con un personaje” (oración mencionada religiosamente por maestros, directores y actores costumbristas), el cuerpo, mi cuerpo tiene sus bagajes socioculturales que se convierten en materia y material significativo de la acción, que junto con el espectador, el espacio y el entorno obtienen el mismo nivel de importancia en la obra artística.

Es aquí donde la mente, la energía y el cuerpo adquieren un gran compromiso de presencia, pues se concentran para estar totalmente en un aquí y ahora específico, y no perder el “control” sobre lo que rodea el suceso. No se trata de perfección, sino de estar atento, concentrado y dispuesto al espacio, a todo aquello que nutre la acción y apoya el círculo comunicacional con el espectador.

Ciertamente, este último punto también resultó ser otro factor de inestabilidad sobre el cuerpo disciplinado (arte dramático), ya que el espacio no es exclusivo para el artista (como sucede con el actor [escenario]) sino que se comparte en total comunión con el espectador que circula alrededor de la acción, se vuelve participe proporcionando su cuerpo, su energía y su presencia favoreciendo una comunicación constante entre emisor y receptor, por lo que se deja de lado la mirada pasiva y voyeurista del asistente cautivo en la butaca.

Peter Brook menciona que el espectador es el componente más importante de una obra artística, ya que este se reúne para fundirse en una colectividad con un notable aumento de la sensibilidad y las emociones. Uno de los actores de Brook dentro de sus experiencias con diferentes públicos del mundo en lugares poco convencionales, observó que en más de diez años que llevaba en el teatro jamás había visto a las personas para las que hacía su trabajo, pensar en mirarlas le daba una sensación de desnudez, como si le quitaran la más importante de sus defensas, ¡que pesadilla ver sus caras! comenta, pero al paso de los años, se dio cuenta que mirar a los espectadores le daba un nuevo sentido y significado a su trabajo, sabía para qué y para quiénes estaba dirigiendo su arte.

De tal modo, considerar la relevancia del espectador dentro de las certezas discursivas del proceso artístico se hace fundamental. El artista al transformarse en un *performer* que crea y guía sus acciones, su pensamiento y esencia en escena, habita el cuerpo (mental, físico y energético) como punto de intersección simbólico entre la acción y el espectador. Por ello, hay conectar las pasiones desde el lado humano del artista y no del mimético, y convertir en una necesidad el diálogo con las demás artes para el desposeimiento costumbrista.

Desde luego, esta investigación no pretende ser un formulario de acciones para herir o sacrificar al teatro en sus técnicas y métodos, la intención es sacudirlo, moverlo, crear sinergias con otras disciplinas artísticas, entre ellas el *performance*, para la expresión de diversas formas de ver y abordar el mundo.

Proponer un planteamiento a la libertad creadora, a la apertura física y mental, a la investigación artística para la construcción discursiva, a la exploración como representante ejemplar de la conciliación cuerpo, acción, espectador; a la resistencia del estancamiento artístico, y a la manifestación de un cuerpo contextualizado llevado al límite entre vida y el arte.

Como dice Iliana Diéguez, quizás en congruencia con la experiencia del cuerpo en los tiempos en que vivimos, el arte se enfrenta particularmente a las paradojas de la presencia y la ausencia. Especialmente cuando la ausencia es la manifestación de una específica forma de la política que ninguna materialidad de la escritura puede representar, y que ninguna memoria voluntaria puede restaurar, sobre todo cuando faltan los cuerpos.

Me permito concluir con estas palabras que transmiten el sentir respecto a las barreras constantes que surgen durante la exploración e investigación de otras formas de percibir, observar y realizar arte: “Para los que dudaban, los negativos, para todos aquellos que me hicieron probar el infierno y dijeron que no se podía, que no lo haría, que no debía. Su oposición me hizo testaruda, me motivo y me convirtió en el artista que soy hoy en día, que soy ahora. Así que gracias”.

Madonna

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, Antonin.** 2002. "El Teatro y su Doble". Grupo Editorial Tomo. México.
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola.** 2010. "El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral". Editorial San Marcos. Perú.
- Barthes, Roland.** 1987. "La muerte del autor". Editorial Paidós. Barcelona, España.
- Bartís, Ricardo.** 2003. "Cancha con Niebla. Teatro Perdido: Fragmentos". ATUEL, Textos e investigación Jorge Dubatti. Argentina.
- Brecht, Bertolt.** 1948. "El Pequeño Organon para el Teatro". Traducción Christa y Carandell. Editorial Don Quijote. España.
- Brook, Peter.** 2002. "La Puerta Abierta: Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro". Alba. Barcelona, España.
- Cameron, Julia.** 2014. "El camino del artista. Un método para superar los obstáculos que nos separan de nuestro ser creativo". Editorial Troquel. Buenos Aires, Argentina.
- Celarié, Alberto.** 2003. "Diccionario teatral: Enfoque sistemático sobre técnica y método". LunArena arte y diseño. México
- Danan, Joseph.** 2012. "Qué es la dramaturgia y otros ensayos". Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello editorial de Paso de Gato. México.
- De Toro, Fernando.** 1999. "Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, Antropología, Teatro Latinoamericano, Post-Modernidad, Feminismo, Post-Colonialidad". Iberoamericana. Madrid, España.
- De Toro, Fernando.** 2014. "¿Qué es *performance*? Entre la teatralidad y la performatividad. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello de Paso de Gato. México.
- De Toro, Fernando(a).** 2014. "Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena". Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello editorial de Paso de Gato. México.
- Deleuze, Gilles.** 2002. "Diferencia y repetición". Amorrortu. Buenos Aires, Argentina.
- Derrida, Jacques.** 1989. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". Editorial Anthropos. Barcelona, España.
- Diéguez, Ileana.** 2009. "Des/tejiendo escenas. Desmontajes: Procesos de investigación y creación". Coedición del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" y de la Universidad Iberoamericana, A.C. México.

Diéguez, Ileana. 2014. "Escenarios Liminales. Teatralidades, Performatividades y Políticas". Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas. D.f, México.

Diéguez, Ileana & Alcázar, Josefina. 2005. "Performance y Teatralidad". Cuadernos de investigación teatral. Citru.doc, CENART. México.

Feher, Michel. 1990. "Fragmentos para una historia del cuerpo humano" Tauras Ediciones. Madrid, España.

Féral, Josette. 2003. "Acerca de la teatralidad". Ediciones Nueva Generación. Buenos Aires, Argentina.

Fischer, Erika. 2011. "Estética de lo performativo". Abada Editores. Madrid, España.

Garbuno, Eugenio. 2012. "Estética del vacío: La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo". Colección Espiral & Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Goffman, Erving. 1997. "La presentación de la persona en la vida cotidiana". Amorrortu. Buenos Aires, Argentina.

Gómez, Juan Carlos. 2006. "El espacio vivido, una geografía para la vida". Tijuana: Colegio de la Frontera Norte/Palza y Valdés. México.

Jones, Amelia & Warr, Tracey. 2006. "El cuerpo del artista". Phaidon Press Limited. Inglaterra.

Kaprow, Allan. 1993. "Essays on the blurring of art and life". University of California Press Berkeley and Los Angeles, California. United States of America.

Kaprow, Allan. 2003. "La educación del des-artista". Ágora Ediciones. Madrid, España.

Kuspit, Donald. 2003. "Signos de psique en el arte moderno y posmoderno". Ediciones Akal. Madrid, España.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. "Teatro Posdramático". Editorial Innova. México.

Merener, Salomón. 1986. "El trabajo del actor sobre sí mismo. Konstantin Stanislavski". Instituto Estatal de Investigaciones de Teatro y Música de Maximo Gorki. Editorial Quetzal. Argentina.

Miklaszewski, Krzysztof. 2001. "Encuentros con Tadeusz Kantor". CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México.

Núñez, Nicolás. 1991. "Teatro Antropocósmico". Consejo Nacional de Fomento Educativo, Árbol Editorial, S.A de C.V. México.

Ortiz, Rubén. 2015. "Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI". Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México.

Ortiz, Rubén. 2008. "El amor sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena". Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato. México.

Osorio, Antonio. 2011. "Peter Brook. Tres conceptos fundamentales". Universidad del Valle. Facultad de Artes Integradas. Chile.

Pol, Enric & Varela, Sergi. 1999. Ensayo "Symbolisme de l'espace public et identité sociale. Villes en Parallèle.

Ranciére, Jacques. 2010. "El espectador emancipado". Ediciones Manatíal SRI. Buenos Aires, Argentina.

Reynolds, Elizabeth. 2003. "Manual del actor. Constantin Stanislavski". Editorial Diana. México.

Sánchez, José Antonio. 2007. "El teatro en el campo expandido" Quaderns Portàtils, Museu d'Arte Contemporani de Barcelona. España.

Sánchez, José Antonio. 2016. "Ética y representación". Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello editorial de Paso de Gato. México.

Sánchez, José Antonio & Belvis, Esther. 2015. "No hay más poesía que la acción". Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas bajo el sello de Paso de Gato. México.

Sasiambarrena, Gabriel. 2011. "La mirada en la performance". Editorial Gráfica Helvética. Argentina.

Taylor, Diana & Fuentes, Marcela. 2011. "Estudios avanzados del performance". Fondo de Cultura Económica. México.

Tuan, Yi-Fu. 2007. "Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno". Editorial Melusina. España.

Ubersfeld, Anne. 1998. "Semiótica teatral". Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, España.

Valles, Raúl. 2015. "Teatro Antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena". Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas bajo el sello editorial Paso de Gato. México.

Vives, Javier. 2010. "El teatro japonés y las artes plásticas". Satori Ediciones. España.

Wollen, Peter. 2006. "El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX". Ediciones Akal, S.A. Madrid, España.

Zamora, Fernando. 2013. "Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación" Colección Espiral & Universidad Nacional Autónoma de México. México.

ARTÍCULOS DE REVISTA

Ortiz, Rubén. 2014. "Romeo Castellucci". *La Tempestad*. Volumen 16 (no.98)

Sainz, Aurelio. 2008. "Performatividad y Explotación Simbólica en Judith Butler: Una Lectura Crítica. *Youkali. Revista crítica de arte y pensamiento*. Volumen 5

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Alcázar, Josefina & Fuentes, Fernando. 2007. "La historia del performance en México". *Performancelogia*. Consultado el 26 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/09/la-historia-del-performance-en-mxico.html>

Almela, Ramón. Sin Fecha. "Líneas precursoras del performance art". *criticarte.com*. Consultado el 9 de marzo de 2015. Disponible en: http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html

De Francisco, Ítziar. 2004. "Butoh, La danza de la oscuridad". *elcultural.com*. Consultado el 21 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Butoh-La-danza-de-la-oscuridad/9488>

Del Monte, Fernanda. 2013. "Performance Art, Performatividad y otras Teatralidades". *Tierra Adentro*. Consultado el 15 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/performance-art-performatividad-y-nuevas-teatralidades/>

Gandolfo, Matías. 2013. "Aquí y Ahora". *Actor Studio Theater*. Consultado el 13 de marzo de 2014. Disponible en: <http://www.actors-studio.org/new/2013-09-01-00-48-34/actuacion/6-aqui-y-ahora>

Hermoso, Borja. 2010. "El teatro no es lugar idóneo para el debate". *El País*. Consultado el 6 de abril de 2015. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/04/18/eps/1271572014_850215.html

Leite, Magdalena. 2016. "Educación y fraude". *tierraadentro.cultura.gob.mx*. Consultado el 25 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/numero-212/educacion-y-fraude/>

Mesa, Fernando. 2008. "Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance". *Revista de investigación en el campo del arte [en línea]*. Consultado el 7 de abril de 2016. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021515015>

Palapa, Fabiola. 2005. "Explorarán las lindes y la nueva estética entre performance y teatro". *La Jornada*. Consultado el 20 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

Paul, Carlos. 2008. "Tom Pain, reflejo de lo que padece y es hoy una mente moderna: Trejoluna". *La Jornada*. Consultado el 6 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

Riaño, H. Peio, 2013. "¿El arte peca o pica con unos doritos?". *El Confidencial*. Consultado el 8 de noviembre de 2014. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-06/el-arte-peca-o-pica-con-unos-doritos_62961/#lpu6SiTNfpeEJWy2

Tenorio, Danilo. 2007. "Reflexiones sobre el distanciamiento Brechtiano". *Ensayos Temáticos*. Consultado el 16 de junio de 2015. Disponible en: http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/Artesenicass1-1_7.pdf

Valencia, Mayté. 2015. "La ampliación de la escena. Nuevas teatralidades en México". *La Ciudad de Frente*. Consultado el 7 de noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.frente.com.mx/la-ampliacion-de-la-escena-nuevas-teatralidades-en-mexico>

Vargas, Ángel. 2010. "Mi teatro es una epifanía para el espectador: Romeo Castellucci". *La Jornada*. Consultado el 17 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>

ENTREVISTAS

Alvarado, Dulce María. 2013. "¿Qué es el performance?". 26 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Blanca, Aladino. 2013. "El teatro en la actualidad". 29 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Chellet, María Eugenia. 2013. "¿Qué es el performance?". 25 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

López, Pancho. 2013. "¿Qué es el performance?". 13 de noviembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Luna, Violeta. 2013. "¿Qué es el performance?". 13 de noviembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Mayoral, Térica. 2013. "¿Qué es el performance?". 29 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Mondragón, Demian. 2013. "¿Qué es el performance?". 9 de diciembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Panini, Felipe. 2013. "¿Qué es el performance?". 26 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Pensado, Indira. 2013. "Opiniones acerca de la escena actual". 10 de octubre. Archivo personal del autor. Formato Word.

Peláez, Daniela. 2013. “¿Qué es la escena contemporánea?”. 12 de octubre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Pérez, Esmeralda. 2013. “¿Qué es el performance?”. 26 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Tamayo, Loxá. 2013. “¿Qué es el performance?”. 27 de septiembre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Trejoluna, Gerardo. 2013. “El teatro en la actualidad”. 8 de octubre. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Vázquez, Adrián. 2014. “El teatro en la actualidad”. 26 de marzo. Archivo personal del autor. Audio mp3.

VIDEO

Akers, Matthew. 2013. “Marina Abramovic, The Artist is Present”. Documental en DVD.

Martínez, Cesar. 2010. “Acciones. Performance”. *Arte Shock*. Consultado el 4 de septiembre de 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RfytyfdrXjc>

Villareal, Alberto. 2014. “Las visiones externas y su estigmatización”. *CatedraBergmanUnam*. Consultado el 30 de mayo de 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zr4tkVhC9YQ>

CONFERENCIAS

Clase Magistral. 2014. “Teatro Posdramático por Lehmann”. Museo Universitario de Arte Contemporáneo CU UNAM. 2 de noviembre. Ciudad de México. Archivo personal del autor. Audio mp3.

Coloquio. 2013. “Tradición e Innovación en el Teatro. ¿Matar al padre para rescatar al abuelo?”. Centro Cultural Universitario UNAM, Sala Carlos Chávez. 14 de noviembre. Ciudad de México. Archivo personal del autor. Audio mp3

Coloquio. 2011. “Nuevas aproximaciones al Cine y al Teatro”. Centro Cultural Universitario UNAM, Foro Sor Juana Inés de la Cruz. 28 de febrero. Ciudad de México. Bitácora personal.

Encuentro. 2015. “Encuentro Internacional Poética de la Acción. Performance, Teatralidad, Cuerpo y Memoria”. Centro Nacional de las Artes, del 27 al 29 de mayo. Ciudad de México. Bitácora personal.

Encuentro. 2016. “I Encuentro Oscilaciones en el Espejo. Teoría y Praxis de la escena y el performance”. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 13 de enero. Ciudad de México.

Encuentro. 2016. “Encuentro académico y artístico de investigación, documentación y creación teatral”. Centro Nacional de las Artes, del 13 al 24 de julio. Ciudad de México. Bitácora personal.

Simposio 2014. “Imagen, sonido y movimiento”. Facultad de Arquitectura, Ciudad Universitaria, UNAM. Teatro Carlos Lazo, del 11 al 13 de noviembre. Ciudad de México. Bitácora personal.

**TEATRALIDADES PERFORMATIVAS
rompiendo límites disciplinarios**

Esta investigación propone abrir los recursos artísticos que tanto el teatro como el *performance* pueden aportar como herramienta para favorecer la formación, construcción y ejecución de expresiones corporales. Es así como la teatralidad y la performatividad, conceptos que, como medios de exploración corporal, pueden contribuir a nuevas formas de conceptualizar la escena en todas sus vertientes, así como fomentar el diálogo e intercambio de información y experiencias entre artistas del *performance* y el teatro.