



Ponencias sobre el tema del cuerpo y el performance dentro de la antropología visual, en el marco de las *Terceras Jornadas de Antropología Visual*, en 2006. Participaron Elisa Lipkau Henríquez, Graciela Henríquez Escobar, Pedro Ovando y Felipe Victoriano.

El Performance en la tradición vanguardista: arte, vida y eventos

Graciela Henríquez Escobar

ABSTRACT

Con este texto, me propongo abordar un tema de creciente interés en la actualidad, sobre todo entre los jóvenes, me refiero a ese conjunto de expresiones artísticas que se basan en acciones, en obras no objetuales, en situaciones, intervenciones, eventos, acontecimientos etc. Obras de carácter "efímero" que tienen diversas intenciones y que suelen designarse como performance. Dada la diversidad de usos del término, uno de los objetivos de este texto consiste en acercarme a una definición que nos permita tener un punto de partida para la discusión. Con este fin acudo a la especialista Diana Taylor¹, hoy por hoy una de las máximas autoridades en la materia. Otro propósito que me anima es hacer una caracterización de lo que en Estados Unidos se llama arte del performance, y entre nosotros simplemente performance. Así, de esta manera, comenzaré por describir algunos performances históricos que han permanecido como paradigmas en la historia del siglo XX. Tales performances forman parte de la tradición vanguardista tanto de Europa, Estados Unidos y México.

En búsqueda de una definición de performance

A propósito de un proyecto de espectáculo, que para optar por una beca del FONCA presentamos Elisa Lipkau y yo misma, a la hora de inscribirlo, y dado que contenía muchos elementos como; teatro, danza, video, efectos especiales, luz y sonido, danzantes (Nok Niuk), fotos fijas etc, decidimos hacerlo en el rubro de performance. El proyecto, sobre las premoniciones catastróficas de Moctezuma II en vísperas de la conquista española, resultó ser ganador de una beca de producción del FONCA, pero Eloy Tarsisio, entonces director de ExTeresa Arte Alternativo, uno de los espacios donde se presentaría el evento, dijo que "eso" no era performance. Ante la escasa información que lográbamos encontrar en ese momento en México (1997), y dado el interés que teníamos y tenemos por el tema, empezamos a indagar por todas partes. De mi lado sabía que lo que nombramos performance tenía vinculación con las artes escénicas y las artes visuales, pero lo que ignoraba era que fuera algo más y algo menos que todo eso².

En el texto que me ha servido de base, Diana Taylor menciona que la palabra performance se presta a bromas, e incluso cuenta que en ocasión durante el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política que reunió a activistas, artistas y académicos de las Américas, Jesusa Rodríguez -la artista de cabaret y performance- jugó con el término al referirse a los 300 participantes al encuentro como performensos. ¿PerForqué? La negativa de Jesusa a ubicar lo que ella hace en un determinado género es prueba de que el término es complejo³.

No es una empresa fácil hablar en pocas palabras de un fenómeno de tales dimensiones por lo que implica, artística, cultural, social y políticamente, y también por la ruptura que ha significado en el arte del siglo XX y en lo que va de éste. "al subvertir las premisas del arte moderno y al sentar las bases para una nueva manera de ver el arte y el mundo" (Brentano, Robyn: 1994:43).

En el Diccionario de retórica y poética, se dice que performance es igual a realización, ejecución, actuación y desempeño.⁴

Para Diana Tylor, las performances funcionan como actos vitales de transferencia, que transmiten saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha llamado: comportamiento dos veces actuado (*twice behaved-behavior*) (Tylor, Diana, 2001:1). Conviene remitirnos a ese autor y su concepto de conducta restaurada, la cual es una conducta viva que está "allí afuera", "lejos de mí". Está separada "y por lo tanto se la puede "trabajar", cambiar, aunque ya "ha ocurrido". La performance significa "nunca por primera vez", "significa "por segunda vez y ad infinitum". La performance es conducta repetida, (Schechner, Richard, 2001:35-36). Schechner, al referirse a la conducta restaurada, en el documento mencionado, hace la comparación con el modo en que trabaja un director de cine, la manera como el director de cine trata la cinta de un film, que puede reacomodarse, y reconstruirse. La conducta restaurada son cintas de conducta que pueden reacomodarse o reconstruirse, independientes de los sistemas causales que las originaron: sean éstos: sociales, psicológicos, tecnológicos etc. (Ibid).

En un nivel, los performances incluyen diversas prácticas y acontecimientos como: danza, teatro, rituales, protestas públicas que implican comportamientos teatrales (in)voluntarios. La diferenciación entre unas prácticas y otras tiene que ver con la naturaleza propia del evento. En las ciencias sociales el término tiene una aceptación generalizada: en lingüística, en retórica, en antropología. Incluso, decir que algo es un o una performance (se puede decir de las dos maneras), equivale a una afirmación epistemológica, porque califica un comportamiento. Ejemplo de esto puede ser un antropólogo, que al referirse a su actuación de campo, hablará de su performance en cuanto a la relación que él mantiene con sus informantes, que es una relación interactiva: la entrevista-acción. De la misma manera, se habla a nivel metodológico de performances para referirse a las conductas de sujeción civil, de resistencia ciudadana, de género, etnicidad, identidad sexual.

Estas conductas son reproducidas a diario en la esfera pública. En este sentido los

performances constituyen una metodología porque implican una determinada forma de conocimiento como práctica y como fenómeno "real" y construido (construido en el sentido de puesta en escena, de fábula o ficción). Algunos autores establecen un rechazo a la caracterización teatral en la performance, en el sentido de escenario como lugar de espacio y tiempo para la ficción, porque se parte de la premisa de captar lo efímero y cambiante, como la vida misma; aquello que en los años sesenta se conoció como happening. Este término tiene más bien un sentido histórico porque se refiere a los actos breves o efímeros que se hicieron en las década de los sesenta. Existen algunas diferencias entre lo que se entendía por happening⁵ en los años sesenta y lo que es ahora el performance, o mejor aún, el arte del performance. Este último es una manifestación multimedia con un sentido de recreación artística, además, pretende expresar una manera de pensar. En éste, se actúa de una manera no agresiva y es este elemento lo que lo distingue del happening. Sobre este punto, volveremos más adelante. También, para algunos, está la idea de la aceptación de lo teatral en el performance como algo que trasluce verdad y esto viene desde Aristóteles pasando por Calderón de la Barca, Antonin Artaud, Grotowsky y hasta nuestros días.

Otros términos afines al de performance son performático y performativo, los cuales aluden respectivamente, el primero al terreno no discursivo de la performance, el que corresponde a las acciones, a lo visual, a lo que "se ve y se oye", como decía John Cage⁶ : aquí estarían situados los Performance Art (término en inglés que designa lo que nosotros llamamos performance), la danza y el teatro escénicos etc, y performativo tiene que ver mas bien con la performance definida desde el discurso, en el enunciado cuando éste implica acción

7

. Otras expresiones relacionadas con este tema son: teatralidad, espectáculo, acción como acto, arte acción, intervención, representación que alude a la mimesis (representación o imitación). Todo lo anterior tiene que ver con la performance, pero la performance no se reduce a esto.

Ante tal complejidad y amplitud, Diana Tylor en el curso llevado a cabo en México, propuso el uso de varios términos alternativos, no europeos, para reemplazar en español a la palabra performance, términos del náhuatl, del quechua o del aymara, como una opción al foráneo performance . Porqué no usar, se pregunta Taylor, el término ollín que en náhuatl significa movimiento, también la autora propuso el término areíto, que quiere decir canción- danza. "Los Areítos, descritos por los conquistadores del Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía danza, canto, celebración, y veneración..."(Tylor, Diana 2001:5). Junto con el término mitote también utilizado por los cronistas de Indias, estos serían términos que borrarían la noción de espectadores, público, actores, género, límites. De cualquier forma, definir el término performance es un reto y esta misma dificultad para definirlo es un desafío porque: "connota un proceso, una práctica, una realización, una manera de intervenir en la academia y en el mundo" (Tylor, Diana, 2001:6).

Algunos performances históricos

Uno de los más remotos antecedentes de estas acciones happenings o performances, se remonta a la obra Ubu Rey, de Alfred Jarry, en 1896, estrenada en el Teatro de l'Œuvre, en París, esta pieza está considerada como el primer artefacto de la vanguardia, obra en la que Jarry se lanza a la destrucción de todo, tanto en términos formales, como en relación al contenido interno del texto, configura una ruptura de las convenciones teatrales decimonónicas, y la destrucción la lleva también al terreno institucional especialmente a la institución Arte, y la crítica de la sociedad burguesa hasta sus últimas consecuencias⁸ ; más tarde, en la primera década del siglo XX vendrían las provocaciones públicas de los futuristas, para ellos: "la provocación garantizaba que la presentación no quedara sin respuesta" (Sánchez José A, 2002:64) y un poco más tarde, las de las otras vanguardias: surrealistas y dadaístas, pero es hasta la llegada de los dadaístas a Nueva York (Duchamp y Picabia, entre otros), cuando se acelera el proceso que culminará con el happening

9

.

Dadá es fundamental en la historia de los happenings y el performance¹⁰ . En el lugar inicial de los dadaístas que fue el Cabaret Voltaire se empezó haciendo unas fiestas colectivas en donde ya estaba borrada la separación entre espectadores y actantes puesto que todos participaban en los eventos. Esto tiene relación con la fiesta pánica de Jodorowsky como medio para llegar a la euforia pánica, de donde saldrían las improvisaciones de los actores o no actores, para conformar los eventos teatrales, o efímeros pánicos.

Dadá. "Declaro que Tristan Tzara encontró la palabra Dadá el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra, que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo. Ello ocurrió en el Café Terrasse de Zurich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá"(Hans Arp,1921)¹¹

Woodstock, Nueva York, 1954. Concierto de John Cage donde se presenta su pieza "silenciosa" 4'33 para piano sin una sola nota. David Tudor pianista, entra en el lugar donde se encuentra un piano cerrado y se sienta frente a él. La ejecución consiste en tres movimientos de brazos del pianista, que señalan el final y el principio de cada uno de los tiempos de que se

compone la pieza. El público está en espera de que el pianista empiece a tocar, pero esto no ocurre (únicamente marca los tiempos de los tres movimientos), entre tanto, el viento sopla entre los árboles, se escucha el ruido de la lluvia que cae sobre los tejados y el murmullo del público. La música es pues, el sonido natural (no intencional), que el silencio, que sí es intención, permite escuchar. Transcurridos los 4'33 minutos el pianista se pone de pie y sale del lugar.¹²

Ruptura del piano (A. Jodorowsky, México Canal 11, 1961).¹³

"El primer escándalo que hice en México fue cuando fui a la TV y rompí un piano. Juan López Moctezuma tenía un programa que nadie veía, entonces él tenía una hora y le dije: mira, los toreros son artistas, su instrumento es el toro y cuando terminan su faena matan al toro... pues bien, yo voy a tocar el piano y cuando termine de tocar voy a romper el piano como un torero, voy a romper mi instrumento; tomé un martillo y vengan los martillazos. La gente empezó a telefonar, cinco mil llamadas, el ministro de la cultura dijo que cómo se podía romper un piano, que los pobrecitos. Oye, fue un escándalo, lo vio todo México, antes que Dalí y antes que todos rompí el piano y después, como quedaron las teclas ahí, me crucifiqué en el piano como el canto del cisne en el piano" (A. Jodorowsky, 2004).¹⁴

En realidad, ese escándalo ya lo habían hecho los dadaístas cuando dijeron en Proclamación sin pretensión": "MÚSICOS ROMPAN SUS INSTRUMENTOS CIEGOS en el escenario".¹⁵

Efímeros de Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky es considerado por algunos autores¹⁶, como precursor del happening latinoamericano por medio del efímero pánico: éstos consistían en acciones breves, realizadas en diferentes espacios, que se hacían una sola vez y donde se realizaba la fusión de varias artes, y sobre todo había la intención deliberada de provocar, violentar, agredir al espectador para hacerlo partícipe.

Escuela Nacional de Pintura de San Carlos. Ciudad de México, 1962. El artista plástico Manuel Felguérez ha preparado un mural, consiste en una superficie de pared de x extensión donde se han pegado o clavado tortillas medio secas. Comienza el acto. La audiencia está compuesta de público joven que está a la expectativa. De pronto, Felguérez suelta cien ratas hambrientas que

se precipitan sobre las tortillas.

Escuela Nacional de Pintura de San Carlos. "El efímero"¹⁷ era precursor de algo interesante: el hecho de que hay acciones que se deben hacer pensando que nunca más se van a repetir. Esa es la maravilla de nuestra vida: que nunca más se repetirá. Es un efímero" (Alejandro Jodorowsky, 1962). Bernardette Landrú en el efímero de San Carlos. De espaldas, a la derecha, un peluquero termina de rapar la cabeza de Bernardette. (sentada) (Archivo Alejandro Jodorowsky) .¹⁸

"La idea del happening o efímero era que uno sí tenía ideas para llevar a la práctica, sólo que no había ensayo: era lo que ocurría espontáneamente a partir de la idea".¹⁹

La ópera del orden. Teatro de los Compositores, Ciudad de México, 1962 ²⁰

"Un grupo de jóvenes están reunidos en la parte de atrás de un escenario, donde pareciera que se ha levantado la cortina negra, que normalmente cubre el fondo de los escenarios teatrales, dando la impresión de varios recovecos donde se "apilan" diferentes objetos. El grupo se ha reunido para posar para una fotografía. Unos "chavos" de una banda de rock se aprestan a producir sus "rolas."

"La ópera del orden era una combinación de efímero y de espectáculo puesto con rigor: una mezcla de teatro y efímero. El guión o partitura era de Alejandro y la obra era enriquecida durante la función. No era una obra abierta, aunque había libertad de interpretación de parte de los actores" M. Felguérez: 2003.

Todo lo hacíamos sobre la marcha. Si era necesario que se abriera una puerta para tener una salida, se abría un hueco en la pared" M.Felguérez. 2003

Qué tienen en común todas estas acciones y en qué se diferencian unas de otras?

Interdisciplina

El arte del performance ha tomado su forma precisamente, como resultado de su naturaleza interdisciplinaria, al integrar: diseño, danza, cine, video, música, poesía. A todo este conjunto de elementos habría que añadir la variada influencia de las vanguardias europeas del siglo XX, además de diversas expresiones de las minorías indígenas, grupos feministas, nuevas

tecnologías, formas populares como el cabaret, el circo, eventos atléticos y mojigangas. Este carácter interdisciplinario que ahora vuelve con renovada fuerza, nunca ha dejado de estar presente hasta el día de hoy, aunque sí ha variado dependiendo de la época, como fue el caso de los años sesenta y noventa que fue de gran producción.

El arte del performance no es pues nada nuevo, hay quien llega incluso a considerar que este tipo de expresión está presente desde los comienzos mismos de la actividad humana, como afirmaba el gran artista del performance Marcos Kurtycz: "yo considero uno de los primeros performances los que se realizaron hace aproximadamente 20.000 años en unas grutas de Altamira".²¹

Rechazo a la caracterización teatral

Ya desde Artaud y El Teatro de la Crueldad, a principios de los años treinta, se parte de una objeción a la idea de puesta en escena en el sentido convencional de texto dramático, construcción de personaje etc, y la negativa a que los actores abandonen su propia identidad para esconderse detrás de otros roles. En el performance no hay personaje, cada quien se representa a sí mismo. La idea de personaje desaparece, así como la idea de escenario como sustituto de otro lugar o espacio. En el fondo de todo esto subyace el rechazo a todas esas manifestaciones "artísticas" y permanentes, cuando desde las propuestas de Artaud está presente la idea de efímero: la obra se presentará una sola vez.²²

Fusión de arte y vida

Se parte de la premisa, misma que está presente desde los futuristas, dadaístas, surrealistas, de que hay una inconformidad con respecto a lo que se conoce como "arte", separado de la vida. Los artistas de los sesenta van a proponer un nuevo acercamiento para fundir arte y vida, particularmente el compositor John Cage y los del Grupo Fluxus van a dar la pelea en este sentido. En el ejemplo del performance histórico, la pieza "silenciosa" de John Cage, el público escuchaba el sonido del entorno, de la naturaleza, los cantos de los pájaros y el ruido de la lluvia: para Cage todo eso era música.

Uso del espacio

Artaud ya proponía desde los años treinta del siglo pasado, un uso espacial múltiple y que los actos se presentaran en lugares y no en el teatro (Teatro de la Crueldad), porque entendía la acción teatral como multifocal: varias escenas al mismo tiempo, con el fin de poder integrar más directamente al público con la acción, y este hecho tiene implicaciones filosóficas porque toma en cuenta la cultura del lugar donde se realiza el evento en ese momento preciso: o sea, el desde dónde se está hablando, o se está interpelando al "otro", para que deje de ser otro y se convierta en lo mismo.

La importancia del espectador

Este punto es importante porque este tipo de acto enfatiza como primordial la relación con el espectador- quien de hecho deja de ser espectador en sentido pasivo- para convertirse en parte del mismo proceso creativo, que se realiza frente a él, con él, con su participación.

Movimientos de la vida cotidiana

Para el arte del Performance, el cuerpo es el motor principal, es el centro de la acción performática. Esta importancia del cuerpo y del gesto, también viene desde Artaud, pasando por Grotowsky, Living Theater, E. Barba, P. Brook, y en danza Trisha Brown y la Judson Dance Theater a la cabeza: todos ellos buscaron integrar a la escena un vocabulario de movimientos de la vida cotidiana, desechando la idea de fronteras entre las diferentes disciplinas, y con el pensamiento de un compromiso entre las partes. Asimismo, sobre todo a partir de la década de los años sesenta, se buscó borrar, o en todo caso nivelar la diferencia entre las llamadas alta y baja culturas y entre público y artistas, sobre todo con el surgimiento de la llamada contracultura que propició un fuerte cuestionamiento al statu quo en general y una demanda por la democratización de los bienes culturales o el acceso a dichos bienes por los sectores hasta entonces excluidos de los mismos.

Concluir?

Ya vimos, a la hora de las definiciones, la dificultad al intentar definir el término performance, por la amplitud de los niveles que alcanza: ciencia, arte, tecnología, vida cotidiana, etc. Con todo y la propuesta de Diana Taylor de reemplazar este término foráneo por uno más cercano a nosotros en "las Américas". Sin embargo, da la impresión de que este término nos va a seguir acompañando por mucho tiempo.

Al responder a la pregunta arriba señalada, es mucho lo que se puede decir al respecto, teniendo en cuenta las características apuntadas, pero ya me he extendido demasiado y seré breve: las acciones ocurren todas en tiempo presente, aunque yo las esté narrando desde su futuro, que es mi presente; además, ocurren en espacios no convencionales (aunque en ellos puede incluso tratarse de un teatro, tal vez usado como no teatro). Detrás de estas acciones hay un trabajo, un concepto, una idea, una crítica si se quiere, como paso previo a su realización, al mismo tiempo hay un juego de azar: no se sabe exactamente qué puede pasar con la interrelación entre quienes presentan la acción y los participantes en ella. Hay una fusión de arte y vida, y hay una mirada abierta hacia la vida social.

NOTAS

¹ Diana Tylor, 2001, Universidad de Nueva York, Hacia una definición de Performance, Traducción Marcela Fuentes. Documento proporcionado por la autora durante el curso: Performance y Conquista, impartido por ella misma, en 2001, CITRU, INBA, México DF. ² En el Diccionario de retórica y poética (Helena Beristáin 2003: 394) se define performance como: realización, ejecución, actuación, desempeño).

³

Taylor, Diana, 2001. Hacia una definición de performance, Universidad de Nueva York, Traducción Marcela Fuentes. Documento proporcionado por la autora durante el curso Performance y Conquista, impartido por ella misma. CITRU, México, DF, p.1.

⁴

Beristáin, Helena, 2003, Diccionario de retórica y poética, Porrúa, México, p.394

⁵

Sánchez Puig, María de Lourdes, 1996, La Osadía Jodorowsky. Los primeros happenings latinoamericanos (tesis de Historia del Arte), UIA, México, D.F. p. 9.

⁶

John Cage es una figura clave en el arte norteamericano de vanguardia: Cage confesó en los

años sesenta que el teatro que le interesaba era el happening. Su planteamiento iba en este sentido: el teatro es ante todo un fenómeno auditivo visual (no intelectual). Véase. Sánchez, José A, 2002, Dramaturgias de la imagen, Ediciones de la Universidad de Castilla- la Mancha, Cuenca, p.113.

7

En autores como J. L. Austin, performativo y performatividad son mas bien cualidades del discurso: cuando en ciertas situaciones en las que “la emisión del enunciado implica la realización de una acción” Citado en : Tylor, Diana, op cit, p.3.

8

Sánchez José A 2002, Dramaturgias de la imagen, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, Colección Monografías, p: 63.

9

Sánchez Puig, op cit, p.11.

10

Los años noventa se sitúan como la época del gran auge del arte del performance en Norteamérica. Véase Brentano, Robyn: 1994, Outside the Frame. Performance and The Object. A Survey History of Performance Art in the USA since 1950, Cleveland Center for Contemporary Art.

11

De Micheli, Mario, 2004, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, p.136

12

Descripción del happening en : Sánchez, José A. 2002, Dramaturgias de la imagen op cit p.110.

13

Archivo: Alejandro Jodorowsky.

14

Entrevista realizada por Angélica García, el 27 de diciembre de 2004, en la ciudad de México.

15

Tristan Tzara, SIETE MANIFIESTOS DADA, con algunos dibujos de Picabia, Fábula Tusquets Editores, 1999, Barcelona, p. 27.

16

Daniel González Dueñas, en Antología pánica, y María de Lourdes Sánchez Puig, en la tesis antes citada, en estas páginas, consideran a Jodorowsky el iniciador de los happenings, no sólo en México, sino en el mundo .

17

Efímeros fueron los espectáculos breves y escandalosos que hizo Jodorowsky en México en los años sesenta. Últimamente el director chileno ha reconocido que efímero y happening son sinónimos.

18

Citado por Daniel González Dueñas, 1996 : Antología pánica, Joaquín Mortiz, México , p. 178.

19

Entrevista con Manuel Felguérez, realizada por Graciela Henríquez el 7 de octubre de 2003, en la Ciudad de México.

20

Foto Kati Horna, Fondo Kati Horna, Cenidiap, INBA, México.

21

Entrevista con Marcos Kurtycz, realizada por Dulce María de Alvarado Chaparro, Performance en México, tesis de licenciatura en Artes Visuales, 2000, UNAM, México, p. 13.

22

Stephen Barber, 2003, Blows and Bombs. Antonin Artaud: The Biography, Creation Books; USA, p.58.

Performance: la contradicción de la imagen

Pedro Ovando

La repetición sustrae el centro y el lugar [...] La clausura de la representación es el límite circular dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia. J.D.

Irresuelto, turbio y particularmente dinámico, el concepto de performance se ha infiltrado en las discusiones de la antropología y ha puesto sobre la mesa trayectos disímiles para hablar nuevamente sobre de los límites de la interpretación de fenómenos socio-culturales, sobre el juego de proximidad y distancia en la reflexión sobre la alteridad y ha hecho visible, quizá con mas intensidad que en otras ocasiones, el empalme conceptual entre la antropología, la

filosofía y estética contemporáneas.

En este texto quiero ejercitar uno de esos empalmes: el que se entreteje entre los conceptos de representación y presencia y como correlato de estos, la tensión que se genera entre, las nociones de lo visual y lo real. Debo advertir entonces que estas notas están dedicadas a pensar los entrecruzamientos y divergencias que suscita el concepto de performance en algunos de los argumentos de la antropología y la filosofía, y no me referiré sino indirectamente a la Antropología Visual.

Aunque ha sido esta última (la Antropología Visual), quien ha puesto un renovado interés crítico sobre la dicotomía que parece establecerse entre lo real y su representación. Paralelas a las tendencias estéticas contemporáneas como el videoarte (y más recientemente el videoperformance), las etnografías visuales experimentales han mostrado la porosidad de las fronteras discursivas y estéticas a través de la intrusión de la intersubjetividad en la "pretendida" noción de lo real, alterando el estatuto de la imagen como registro o como documento supeditado a la figuración, o a la repetición de acontecimientos culturales cuya naturaleza y complitud aparentemente escapa a cualquier lente.

Pero lo que me parece materia de reflexión en estas exploraciones es que la región problemática que entraña la preocupación por la representación, por las marcas, los registros, las presencias intersubjetivas, se sumerge en el terreno movedizo del performance. Se trata entonces de pensar al performance como un concepto en tensión, paradójico, que desestabiliza dominios conceptuales homogéneos. Acorde con la preocupación de Victor Turner expresada en *The anthropology of performance*, la cual orienta su atención hacia las imperfecciones, las vacilaciones, los componentes incompletos y elípticos del sentido que se despliegan en todo encuentro intersubjetivo¹, pienso que esta particularidad desequilibrante de la performatividad no solo es inherente a los fenómenos culturales sino que también señala la precariedad de los conceptos de presencia, representación y la relación que los dispone como una dicotomía, la cual ha pretendido definir subrepticamente el concepto de performance.

En otras palabras, quiero mostrar cómo algunas teorías del performance han tratado este concepto bajo la óptica de la dicotomía real-representación, minimizando con ello su fuerza crítica. De esta manera el performance ha sido pensado como una forma peculiar de representación unas veces y otras, ha sido confinado al universo de lo perceptual, lo corporal y lo real. Esta manera de inclinar la definición de performance hacia uno u otro polo de la dicotomía, oculta su naturaleza contradictoria y hace difícil un pensamiento sobre el performance como proceso de confrontación de signos y como despliegue de la diferencia.

Pero antes de ofrecer mi argumento sobre como el performance desplaza esta dicotomía (real-representación), enunciaré brevemente las posturas sobre las que se afianza esta estructura dicotómica.

Posiciones

Las relaciones que se entretejieron entre la noción de performance y la idea de representación la podemos rastrear en los escritos de Erving Goffman. Goffman se sirve de la metáfora del teatro para describir la dinámica de las interacciones sociales. En su perspectiva escénica de la acción social, la presentación de los individuos entre sí esta mediada por estrategias de construcción de la identidad, y dispositivos de actuación que se actualizan para regular los comportamientos e informan sobre las posiciones, los papeles y las disposiciones de la estructura social. Para Goffman toda interacción social es una escenificación donde "la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar mascararas y jugar roles, usa el área del escenario principal para el performance de las rutinas"² y conforma una representación de si y de los otros cifrada en la elaboración de simulacros. Aquí el performance aparece como el proceso de construcción de las representaciones y los ordenamientos normativos de la vida cotidiana lo cual suprime la complejidad de toda situacionalidad y la emergencia de actos irruptorios que violentan las identidades, los roles y los sistemas regulatorios, consideraciones sobre la performatividad que serán abordadas posteriormente por Victor Turner.

Pero existe otro tema velado en la discusión de Goffman. El vínculo que establece entre acción, representación y performance olvida la dimensión corporal de toda acción. Enunciar al performance como acción nos invita a pensar la intersubjetividad como interacción y afectación de los cuerpos, como presencia incontrovertible de la efectuación perceptiva. En efecto, el performance se ha incorporado a la discusión sobre el cuerpo como una noción que alude a la presencia, a la singularidad de la experiencia y a la construcción de la inmediatez en oposición a la regularidad asegurada por la lógica de la representación.

Entorno a esta crítica a la representación -y en consonancia con las deslimitaciones estéticas del Arte Acción de los ochenta y noventa- emerge recientemente una respuesta frontal que cifra en el acontecimiento vivido la esencia del performance. Para la teórica norteamericana Peggy Phelan, el potencial desestabilizador del performance reside en el carácter corporal, vivo y presente de la ejecución (performativa). Phelan observa en las tendencias del performance art no solo un desequilibrio de los discursos sobre el arte, sino la posibilidad de suscitar nuevos significados que se sustraen a la lógica capitalista gracias a la exploración de los límites de la vivencia corporal. El debate de Phelan, centra su atención en la naturaleza inaprensible de la ejecución performativa, la cual radica principalmente en la materialidad del cuerpo (es decir una especie de realidad incontrovertible), y señala que el énfasis por su construcción incansable esta llena de fracturas y desordenes que nos permiten ver otros cuerpos, vivencias singulares que se enfrentan a las leyes reguladoras de la representación.

El argumento central en el debate que presenta es el de la desaparición. El performance desaparece en su inmediatez, se constriñe a su ejecución singular, contradiciendo la lógica de la representación o de la acumulación, haciendo imposible su codificación como mercancía u objeto de consumo -y esta lógica de la desaparición nos alerta nuevamente sobre la dicotomía entre lo real y la representación que prevalece en las definiciones del performance y que problematiza la relación entre el performance y lo visual-. Esta naturaleza anclada en la materialidad del acontecimiento vivido, nos dice Phelan, rechaza toda tentativa de ser captado por algún método de registro. El video documental, la fotografía e incluso el texto escrito son incapaces de captar o reproducir la experiencia performativa; todo registro visual de la acción pervierte el acontecer vivido³, inhabilitando su potencial desequilibrante. En su planteo observamos un rechazo de la tentativa de establecer una discusión que posibilite zonas de interferencia entre el concepto de performance y la dimensión de lo visual (dada su inclinación hacia el orden de lo real en la estructura dicotómica).

Este tipo de argumentación se pliega entorno a la idea de performance como presencia original, irrepetible y justifican posiciones como la de Algyris Giatras quien siguiendo de cerca el debate de Phelan, le otorga al documento (el video uno de ellos) una naturaleza epistemológica distinta e incompatible a la "ontología del performance"⁴.

Para él, la única forma de tener acceso al significado auténtico y a la complitud del performance es el involucramiento conceptual y corporal del sujeto en la acción (la experiencia no mediada, no reparada, no repetida, originaria). Todo intento de retener o reproducir este encuentro efímero desplegado en la situación performativa fracasa, dada la cualidad ontológica que se le atribuye al hecho originario. Los modos de registro, el video, la fotografía o la imagen difieren del original, y parcializan la experiencia total únicamente accesible en la percepción directa, intentan pues representar lo irrepresentable del presente performativo, revivir el momento singular en el cual la interacción perceptual entre los sujetos participantes en el acontecimiento, tuvo lugar.

Aquí ubicamos otra derivación de nuestra oposición principal, real-representación, que se descompone en total-parcial. En el subterfugio de su argumento subyace la idea de que la imagen nos ofrece solo un punto de vista parcial, un ángulo particular e incompleto que nunca logra representar la totalidad del acontecimiento performativo; por ello la imagen no solo es considerada por él como un método inadecuado para preservar el performance sino que pertenece un territorio epistemológico distinto y opuesto al de la performatividad. Siguiendo este argumento podemos concluir que la imagen construye representaciones parciales y el performance instiga acontecimientos totales. Esta concepción está arraigada nuevamente en una idea de la presencia que no puede tener interrupciones, ni generar diferencias. Por otro lado,

es importante señalar que una experiencia performativa vivida tampoco contiene esta pretendida "totalidad" del acontecimiento, todo acontecimiento performativo esta sumergido en la singularidad de los puntos de vista, en la parcialidad y la incomplitud.

El performance y el desplazamiento de la dicotomía R-R

El escrutinio de estas posiciones da cuenta de la afirmación preliminar de estas notas: las concepciones del performance siguen atadas a la estructura compuesta entre lo real y lo representado. Pero existe una fractura en orden de esta dicotomía que algunas nociones de la filosofía contemporánea nos permiten ver y con las cuales quiero despedir este texto.

Comenzaré por abordar la noción de performance como fuerza realizativa (performative force) y su naturaleza aporética. Como lo ha problematizado Jacques Derrida⁵, en el interior del acto performativo no esta ausente la operación de repetición (citacional). La situación preformativa, aunque esté enraizada en un aquí-ahora no puede pensarse como acontecimiento singular e irrepetible. Las presencias engendradas en la acción no son presencias plenas, sino que están compuestas por suturas, por reparaciones, por actos repetidos, por enunciados inteligibles. Su posibilidad singular es la repetición. Pero esta repetición no se supedita a la lógica de la reproducción técnica o comunicativa sino a una lógica que liga la repetición a la alteridad (lo mismo produce lo otro), la situación del acontecimiento es transformada en el video y esta transformación no es ni mas ni menos verdadera, sino es un diferimento que reclama interpretación. Para Derrida el movimiento performativo es siempre una re-invencción violenta de la situación, una irrupción singular de la diferencia, una fuerza que señala la fragilidad de la norma y del discurso, una "precipitación que actúa en la noche de un no-saber y de una no-regla".⁶

Pensar el performance como fuerza realizativa e iterativa desplaza la dicotomía real-representación, puesto que toda acción engendra trayectos interpretativos diferentes, toda acción crea diferimentos, aún las repeticiones, los documentos, los registros de una acción, los videos, las imágenes, los fragmentos son ya diferencias, engendran otras acciones, instaure nuevos enunciados sobre las cosas, lo cual constituye un ejercicio de reflexión sobre la alteridad y establece un dialogo abierto entre las formas de vida.

La posibilidad singular de los experimentos documentales no debe ser vista ya como una forma de representar lo real sino como una provocación que incide en la realidad alterándola, como una incitación a la creación de diferencias, en ello reside su naturaleza performativa. El video

produce modos diferenciados de la situación a partir de situaciones previas sin designar ningún lugar originario o significado cerrado a si mismo (lo cual impide la diferencia), este círculo debe ser impugnado, debe ser desestabilizado por la contradicción que habita todo performance.

NOTAS

¹ Turner, Victor. La antropología del performance, en: Geist, Ingrid (comp.) Escuela Nacional de Antropología e Historia, México 2002. pag. 110

² Turner, Victor. La antropología del performance, en: Geist, Ingrid (comp.) Escuela Nacional de Antropología e Historia, México 2002. pag. 106

³Diana Taylor y Marcela Fuentes (comp.) Lecturas avanzadas en estudios de performance. Fondo de Cultura Económica. México (en prensa). pag. 2 ⁴ Giatras, Argyris. How might performance be seen to challenge the epistemological promise of the document? 2000. pag 1 a 4

⁵Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento y contexto", en: Márgenes de la filosofía. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.

⁶ Derrida, Jacques. Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad. Madrid, Editorial Tecnos, 2002, pag. 61

El performance como método de aproximación al análisis de la realidad social

Elisa Lipkau Henríquez

Esta ponencia surge como respuesta al cuestionamiento de un alumno en mi taller de Análisis y Producción de Cine Etnográfico aquí en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, quien al leer mi texto *La Máquina Alucinatoria: Reflexiones sobre performatividad, antropología y surrealismo*¹, quedó muy confundido y me escribió un curioso texto caligrafiado a mano. En este breve texto, mi alumno afirmaba que mi ensayo lo confundía, pues según su propia lectura, en él yo identificaba el performance con la representación de la realidad; cuando en verdad yo estaba identificando la representación de la realidad (particularmente, el cine etnográfico) con el performance. Según él, el performance no había surgido de las artes escénicas, sino de las artes visuales, y no consistía en una representación, algo característico del teatro, sino en una presentación de lo real. La diferencia estaba en la intencionalidad del artista al presentar esta acción,

"pues si por ejemplo usted como maestra, al dar la clase, tal como la da comunmente, tuviera la "intencionalidad" de que fuese un performance, y hubiese un espectador consciente de que se va a llevar a cabo esta acción performática eso es performance. En cambio, la representación es lo que se lleva a cabo en las obras de teatro".

Otro ejemplo de performance según él podía ser el siguiente:

"Está una mesa con una pistola y 2 personas: un ama de casa y un neurótico: el neurótico toma la pistola y le dispara al ama de casa. En el teatro no le dispara, [en cambio] hace la actuación como si le disparara, pero no le dispara, mas en performance sí le dispara".

Los cuestionamientos de mi alumno ponen el énfasis en un proceso muy interesante y paradójico: si el performance desde las artes visuales, como él las concibe, o más bien, diría yo, desde las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, surge como una reacción en contra

del teatro y el cine en tanto representaciones de lo real y, al mismo tiempo, el performance surge como una crítica a la creencia absoluta de occidente en la fidelidad de la visión, en tanto única herramienta para investigar y comprender lo real; al mismo tiempo, es a través del vínculo que genera el performance entre la vida y el arte, entre la cultura y la vida, entre lo ritual y lo teatral, que el mismo se ha transformado en un campo sumamente vasto de acción y reflexión sobre lo real, que ha desbordado el propio ámbito artístico para expandirse hasta los medios académicos en los llamados estudios de performance; dejando así de ser considerado solamente en tanto presentación de acciones artísticas con diversas intencionalidades, para englobar muy distintos medios de expresión y reflexión artística y antropológica, entre ellos, principalmente, al cine documental y etnográfico, así como los performances vinculados con el tema de la identidad.

Una alteración radical: Proceso vs producto

Como dice Robyn Brentano en *Outside the Frame: Performance and the object*, fueron "las características mismas del performance- el estar "entre" o "en medio" de las artes, su temporalidad, y el requisito de la presencia directa y corporal del espectador- lo que constituyó una ruptura radical con el modernismo. En efecto, el performance comenzó a suplantarse la idea modernista de la obra de arte como un objeto material, de contenido formal y con un significado previamente inscrito en sí mismo, por la visión del arte como una transacción entre el artista, el objeto y el sujeto que lo percibe" (Brentano, 1994:33) Estas transformaciones se dieron bien antes de 1960, el periodo generalmente aceptado como la transición entre modernismo y posmodernismo. "De hecho, muchas de las características del performance, que los académicos han citado para considerarlo como un fenómeno posmoderno- su interdisciplinabilidad, su carácter colaborativo, anti-jerárquico, contingente e indeterminado- son todos aspectos del performance que eran ya evidentes en el contexto modernista que le dio su origen (en el Dadaísmo, Surrealismo y Futurismo), sin mencionar las formas "tradicionales" del performance como el ritual" (Ibidem).

Richard Schechner como principal representante de una nueva escuela de pensamiento, conocido como los Estudios de Performance (Performance Studies), plantea el performance como una red muy amplia de perspectivas de análisis sobre la realidad social, que parte de concebir ésta realidad en tanto acción y no en tanto producto, es decir, parte de concebir la realidad y la cultura como un proceso o verbo, más que un sustantivo. Significa según sus propias palabras, "salirse de la estética y situarse en el centro de la experiencia vivida" Por ello afirma que el performance no está en nada, sino "entre algo" (Schechner, 2002:24).

Los estudios de performance son una forma alternativa de publicar los resultados de una

investigación, pero también una forma alternativa de concebir la experiencia de campo. Implican una aproximación "inter"disciplinaria que no valora la pureza, "sino una densa red de conexiones". Oponiéndose al establecimiento de un único sistema de conocimiento, valores o temáticas. Los estudios de performance son abiertos, multivocales y auto-contradictorios" (Ibid:19) Son un intento de comprender el mundo del performance y el mundo como performance. Los performances, según Schechner, "marcan identidades, doblan el tiempo, reformulan y adornan el cuerpo y sobre todo, cuentan historias..." (Ibid:22) Para este autor, todas las acciones son formas construidas de comportamiento. Aún en los casos de los aparentemente una sola vez vividos happenings de Allan Kaprow.

Como antropólogo y hombre de teatro Schechner plantea, que vivir por el performance o a través de él implica "prestar atención a las actividades más simples vividas en el momento presente. Esto es como desarrollar una consciencia zen en relación con lo cotidiano, "honrar lo ordinario". Honrar lo ordinario es notar cuan ritual es la vida diaria y cuanto consiste en repeticiones". No existe algo como un comportamiento "una sola vez vivido". (Ibid: 23) Resulta muy interesante pensar que de acuerdo con la visión de los tonalpouhqueh, los lectores de los libros de los destinos, entre los nahuas de Mesoamérica, en la época precortesiana, no existía tampoco nada que no hubiese sucedido antes. Se creía que todo lo que sucedía había sucedido ya, alguna vez en el pasado y podía volver a suceder, en otro ciclo del tiempo. (León Portilla:1992:226)

Pensar a través del performance es pensar en el proceso de trabajo de campo, o el encuentro etnográfico como un performance colaborativo o una ficción que posibilita dicho encuentro, entre observado y observador, entre conocedor y conocido. Esta perspectiva del performance como método de aproximación al estudio de la realidad social hace posible la inclusión dentro de la ciencias sociales, de temáticas antes reservadas para otras disciplinas, extendiéndose a todos los ámbitos de la actividad humana, desde la política hasta el deporte, a través de los medios masivos. Es justamente esta amplitud de intereses y temáticas que pueden ser aproximadas a partir de la teoría del performance, lo que ha dejado en claro que el performance es un área liminal, intersticial, que se encuentra en el límite entre las diversas disciplinas artísticas, entre las artes visuales y las ciencias, o entre el teatro (o el cine) y la antropología ².

En este sentido el performance, ha pasado de sus orígenes entre los artistas de vanguardia y su negación del teatro y los valores burgueses, a la afirmación del mundo como un gran teatro o espectáculo masivo y de la vida como un drama social. Tal como Eduardo Subirats lo conceptualizó en *Linterna Mágica: Vanguardia, Media y Cultura Tardomoderna*, (1997) es justamente la vanguardia, como reverso de la decadencia de la cultura tardomoderna, la que hizo posible dicha transformación radical de la vida y las ideas en torno al arte en Europa y luego en los Estados Unidos. En muchas ocasiones esas vanguardias tomaron su inspiración

de las tradiciones e ideas indígenas, africanas o aborígenes, en torno al performance y el ritual de pueblos, que a lo largo de ese mismo camino llamado Siglo XX pasaron de ser sujetos coloniales a personajes principales de sus propias historias, muchas veces vividas y experimentadas a través del performance.

En las últimas décadas la transformación cultural provocada por la creciente mediatización de la historia ha generado diversos acercamientos al performance, que, en muchos casos, han surgido del trabajo hecho por artistas de extracción indígena, africana o aborígen en Norteamérica y otras partes del mundo, así como por la cada vez mayor población migrante, quienes al salir de sus lugares de origen y enfrentarse a las grandes ciudades en el extranjero, tienen que buscar necesariamente estrategias performáticas de adaptación cultural y renegociar con el mundo sus identidades cambiantes. También y sobre todo, a partir del final de la década de los ochenta, el trabajo de antropólogos visuales y cineastas, como Terence Turner, Robert Gardner o David y Judith MacDougall, entre tantos otros, ha hecho posible la transmisión de conocimientos y principios estéticos del performance y el ritual indígena al mundo occidental, a través del cine y el video etnográficos.

Y aquí regreso a la duda y el cuestionamiento de mi alumno, pues es a partir de una transformación histórica de 100 años que el performance puede regresar a sus verdaderos orígenes, habiendo surgido de la negación del teatro occidental, para acercarse al ritual, que no es otro, sino el teatro del "otro", del indígena, del africano, el exiliado, etc. Es a través de las visiones diversas de estos pueblos y comunidades marginales o periféricas, que el performance y el cine etnográfico nos han dejado ver el mundo y ver-nos a nosotros mismos en una forma diferente, y, es a través de la representación como performance y no, necesariamente del performance como representación. Es decir, que a través del cine etnográfico, representacional pero performático y en cierta medida, ritual, el teatro y la ciencia se han transformado y en cierta medida reencontrado mutuamente, después de un siglo.

En la Máquina Alucinatoria planteo a la representación como performance, es decir, al cine etnográfico y la antropología visual como encuentros performáticos entre miembros de diversas culturas, tal como lo concibió Jean Rouch en la década de los años cincuentas, con su antropología compartida y el llamado "cine trance" (Rouch:1974). En cambio, yo no menciono al performance como representación. El performance bien puede ser concebido como "presentación" de una acción con intencionalidades simbólicas, rituales, identitarias, políticas, de género, etc.

Esto es analizando el performance, desde el campo de la historia del arte, pero visto desde la teoría antropológica, el performance es ante todo un campo híbrido, amplísimo, el de la

"experiencia social e individual" y por lo tanto de la corporeización del conocimiento. Lo que coloca al "performance dentro de la realidad como proceso, como un campo de energía que puede adquirir cualquier forma"(Brentano: 40) Un campo de teorización, que a veces puede provocar el desequilibrio entre los antropólogos más tradicionales, ya que se desvincula de la distancia y la objetividad, para identificarse con la provocación o la intervención activa.

"Los antropólogos normalmente observan y escuchan pero tratan de no interferir con la vida dentro de la cual se sumergen, entre, originalmente "extraños", medios culturales. Inevitablemente, como todos los científicos, sus modos de observación sí provocan desequilibrios en los campos de las relaciones sociales que ellos observan[...]Como director de teatro, Schechner está comprometido por su rol para interferir...Él trata de inferir de los resultados de su interferencia en todos los componentes y las relaciones del teatro, ciertas conclusiones acerca de la naturaleza y la estructura misma de todo el proceso teatral, así como acerca del proceso performativo en sí mismo. Como empresario teatral Schechner trabajó con un laboratorio de experimentos performativos, normalmente inaccesibles para los antropólogos, quienes pueden ver u oír pero raramente pueden cambiar o experimentar con los performances o actuaciones culturales que se encuentran." (Turner en: Schechner:1985:xi)

Este texto de Victor Turner escrito en 1985 para el prólogo al libro de Schechner *Between Theatre and Anthropology* parece no haber tenido en cuenta el trabajo performático vanguardista de Jean Rouch y su famoso género de la etno-ficción, pero en la actualidad esta situación sin duda ha cambiado mucho. Prueba de ello es el proyecto de video en comunidades indígenas de la alumna de la carrera de etnología aquí en la ENAH, Tatiana Ovando, quien ha recurrido a iniciativas performativas en las comunidades indígenas bolivianas con las que trabaja, para que a través del video y la animación, ellos mismos interpreten, recreen y presenten performáticamente sus problemáticas ecológicas y culturales al mundo exterior, como una manera lúdica y divertida de resolverlas y reflexionar sobre ellas.

De acuerdo con el antropólogo Victor Turner las tradiciones teatrales y rituales se incorporan en el performance, pero se incorporan, casi intercambiando sus pieles, como el término *enfleshed* (encarnado), pareciera representar en inglés. Turner afirma que el ritual y el teatro se encarnan pues, en el performance, y que en esta dinámica encarnación actúan como un metacomentario reflexivo acerca de la vida de nuestros tiempos, alimentándose de ellos y asignando significados múltiples a sus eventos. (Schechner:1985:xii)

Teatro y Ritual: El performance como confrontación

"Aunque el término performance art se comenzó a utilizar en los años 70's para describir trabajos efímeros, temporalmente basados y orientados hacia el proceso conceptual, así como las obras del llamado body art o arte del cuerpo feminista que emergía en esa época, también se aplicó retrospectivamente a los llamados Happenings, eventos de Fluxus y otros performances de intermedia o interdisciplina de los años 60. En los últimos treinta y cinco años, muchos estilos y modos de performance han evolucionado, de las investigaciones privadas e introspectivas hasta rutinas de la vida cotidiana, rituales catárticos y pruebas de resistencia, transformaciones medioambientales en sitios específicos, producciones multimedia técnicamente sofisticadas, performance de cabaret autobiográfico y trabajos comunitarios a gran escala diseñados para servir como fuentes de empoderamiento político y cultural". (Brentano:32)

Es curioso sin embargo, que los antecedentes del performance sean considerados las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, como los Dadaístas, Surrealistas y Futuristas, ya que ellos reaccionaban contra un medio cultural que en esos años presentaba como curiosidades "científicas" en las ferias y exhibiciones "etnográficas" en Europa, performances culturales colonialistas de los africanos "capturados" en África y expuestos representando o recreando sus propias aldeas, rituales y vida cotidiana para los europeos que arrojaban monedas.

Sin embargo, Fatimah Tobing Rony cuenta que:

"Cuando la exhibición de "aldeas nativas" fue descontinuada debido a los costos, las guerras mundiales y el final del imperialismo, el cine retomó muchas de sus funciones ideológicas. El cine es una forma mucho menos costosa de circular cuerpos no occidentales "in situ", que lo que representa la circulación de "aldeas" reconstruidas. El cine mudo mostró una fascinación por el sujeto indígena, el mundo no-europeo, en su proliferación de diarios de viajeros, películas científicas de investigación, filmes de safaris, así como películas con argumentos narrativos contruidos y de propaganda colonial". (1996:43)

En todas estas películas se continuaba, sin embargo, con la "representación" naturalista pero obviamente exagerada o romántica para nuestros ojos, del "salvaje" o el "otro". Una visión pretenciosamente realista de estos "otros mundos posibles" a través del performance, en muchas ocasiones de indígenas o aborígenes capturados en sus lugares de origen y llevados a vivir contra su voluntad en ciudades, para ser educados al modo europeo y forzados a trabajar como actores en este tipo de películas. Como lo demostraron recientemente documentales etnográficos altamente performáticos, que reconstruyen la vida de personas que sufrieron este tipo de experiencia y su exilio cultural, a partir del performance de su propia vida recreado,

rememorado y actuado por ellos.³

Así pues, si el performance pudo haber tenido sus orígenes o inspiración en estas ferias etnográficas, como la de París de 1895, donde Felix Louis Reinault crono-fotografió a los africanos en sus diversas formas de moverse, muchas veces junto a europeos, para comprobar las teorías evolucionistas de la época y sustentar el poderío colonial en la legitimidad de la obra civilizatoria de Occidente, fue a través del cine que el interés europeo por el performance y el ritual de los otros se mantuvo y se transformó, invadiendo poco a poco los diversos ámbitos artísticos y científicos y transformando nuestras formas de ver y representar, así como comprender e interpretar a otros y a nosotros mismos.

En muchos casos el performance nació como confrontación de los artistas de vanguardia a la sociedad y la moral social de su época. Los dadaístas, futuristas y surrealistas fueron famosos por escandalizar y provocar situaciones caóticas que muchas veces terminaban con arrestos y policías. Antonin Artaud, tal vez uno de los artistas, originalmente surrealista, que más influenciaron y transformaron las ideas sobre el performance, pensaba en la representación como un abismo inextricablemente maligno, pues era el pretencioso reflejo de una sociedad putrefacta. Así, en 1933 escribía en un artículo titulado La senilidad prematura del cine: "El mundo del cine es un mundo muerto, ilusorio y truncado. No debemos esperar que el cine nos devuelva los mitos del hombre y la vida que nos hace falta hoy". (Jay: Ibid: p.190)

"Artaud quería transformar a sus espectadores destapando su inconsciente a través de la presencia visceral del sonido y la imagen, de su carne y su sangre. Quería revertir el teatro a lo que André Schaeffner (1965) llamó el "pre-teatro" una arena ritualizada de transformación personal, el proyecto de un teatro ritual". (Stoller:90) En busca de este teatro que reconectara al occidente con la vida y la magia que habían perdido, Artaud buscó, como muchos otros artistas de vanguardia y en particular, los surrealistas, en las tradiciones antiguas del performance y los rituales sagrados de pueblos tan lejanos como Indonesia y México. En particular Artaud estaba fascinado con las danzas rituales de Bali, y muchas de sus teorías dramáticas, que serían parte fundamental del trabajo posterior de artistas del performance fueron basadas en su observación de esos rituales.

Para Artaud el teatro europeo, el teatro puramente verbal debía dejarse aleccionar por el teatro balinés, que algunos consideraban "danza". Para Artaud este teatro, que no era representación de historias reales, sino presentación cuasi ritual de historias míticas, expresadas a través de un lenguaje casi universal de gestos, a los que se asignaban valores metafísicos, era la concepción concreta de lo abstracto: su propia idea del teatro total o puro.

"Esta impactante mezcla de explosiones, escapes, pasajes, y desvíos en todas las direcciones de la percepción interna y externa, constituye la idea suprema del teatro, una que parece haber sido preservada a través de los siglos para enseñarnos lo que el teatro nunca debió dejar de ser"(Artaud:1976; 220). Para Artaud, los bailarines o actores de este teatro eran jeroglíficos vivos que se movían acompañados de ciertos gestos, signos misteriosos de una realidad que nosotros los occidentales habíamos reprimido definitivamente en nuestro inconsciente colectivo. Un teatro anterior al lenguaje, con un lenguaje gestual que se convertía en una nueva lengua como metafísica de la creación, previa al verbo, era sin duda una idea en contra de la representación. Este teatro poseía para él "algo de la cualidad ceremonial del rito religioso, en la medida en que extirpaban del espectador cualquier idea de pretender la grotesca imitación de la realidad". (Ibid:231)

Ritual y Liminalidad: La teoría del performance

Entre otras características de la propuesta artaudsiana la que más parece haber influido en la historia del performance art, es la idea del performance como una arena de transformación inter-personal donde se lucha contra la concepción del espectador pasivo y se pretende integrar a los observadores dentro del proceso. En los años 60's Allan Kaprow buscaba siempre actores no profesionales para sus papeles, ya que si estaban poco o nada entrenados en las técnicas teatrales convencionales, no proyectaban una consciencia de estar "actuando". (Brentano:39).

Kaprow intentó terminar por completo con la división entre performers y espectadores, transformando a todos los que atendían a sus Happenings en participantes. Pero debemos recordar que en la misma época y ya desde los años 50's en Francia, Jean Rouch trabajaba en Africa con actores no profesionales, como el protagonista de *Moi, un Noir*, (Yo, un negro, 1958) quien a través del performance de su propia vida, nos transmitía otro mundo y otra forma de concebir la vida misma, radicalmente distinta a la europea⁴. En el fondo, a través de la relación constante entre el performance y el cine y más recientemente, el video, el performance se transformó en un campo mucho más amplio abarcando las instalaciones, los video rituales, los espectáculos masivos y de transformación personal en el televisión, etcétera, permeando toda nuestra cultura contemporánea.

Así fueran los performances en los 60's y 70's actos multitudinarios o íntimas rutinas personales, reproducidas después en forma de video grabaciones a otros públicos, la idea artaudsiana del performance como arena ritual de transformación personal parece haber

subsistido. Y ahí nos vinculamos de nuevo con las ideas de Turner y Schechner en los estudios de performance.

La teoría del performance de Richard Schechner retoma la idea de liminalidad de Victor Turner, quien a su vez se basa en Van Gennep sobre los tres estados de un rito de paso: pre-liminal, liminal y post-liminal. Turner recurrió a estas ideas para acuñar el término liminalidad para los procesos rituales. En la teoría del performance liminal se refiere a acciones o comportamientos que están entre los límites de algo, como los rituales de iniciación, pero también como cualquier juego o proceso artístico que puede estar entre las disciplinas, o entre la ficción y el documental. El performance en cierta medida implica los procesos de actuación o representación de personajes, aunque esos personajes no provengan de la idea del teatro tradicional, sino que sean construcciones identitarias creadas por los propios protagonistas. Como en el caso del famoso artista de frontera Gomez Peña.

La relación íntima entre juego, ritual y performance es que todos en cierta medida nos transportan o transforman. Los rituales son considerados liminales cuando transforman radicalmente al sujeto que los experimenta, son transformaciones. Los eventos performáticos (artísticos) son considerados liminoides porque sólo transforman temporalmente a sus participantes, transportándolos a otra realidad por los momentos que dura la representación o bien la presentación del acto. Así dice Schechner, en esto es "en lo único en que todos los performers coinciden. Todos practican, entrenan o ensayan para poder temporalmente "salir de sí mismos y estar plenamente "en" lo que presentan"(Schechner:2002:64).⁵

Los participantes en el performance viven en un espacio liminal entre su "no ser yo" y su "no, no ser yo": no son ellos mismos, como tampoco son el personaje que representan. Aún dentro de la música o las "improvisaciones teatrales" el término de "comportamiento restaurado" se aplica. Patrones de presentación (timing, tono de voz, gesticulaciones específicas) y ciertas tiras de comportamiento se repiten a sí mismos. Esta repetición es lo que confiere a cada artista su "estilo". (Ibidem)

Siguiendo a Schechner, la idea del ritual como performance fue propuesta por Emile Durkheim en Las formas elementales de la Vida Religiosa de 1911. Durkheim argumentaba que, aunque los rituales puedan expresar ideas religiosas, los rituales no son ideas o abstracciones sino performances re-actuando patrones conocidos de comportamiento y textos". (Schechner:

2002:50) Los rituales no expresan tanto ideas como las corporizan o encarnan. Los rituales son pensados como acción, eso es lo que los hace tan cercanos al teatro. Los rituales no solo emplean los mismos procesos que el drama, sino que persiguen un mismo fin: hacer al hombre olvidarse del mundo real y transportarlo a otra realidad. Los rituales son tiras de comportamiento (strips of behaviour), movimientos, proposiciones o posturas que han sido exageradas, simplificadas y repetidas. (Ibidem: 55) .

De acuerdo con Clifford Geertz, "es a través del fluir del comportamiento que las formas culturales encuentran su articulación". Ciertos eventos pueden ser considerados o no performances dependiendo del contexto cultural en que se localicen. Pero de acuerdo con Schechner, casi todo puede ser analizado "como performance" (as performance). "Tratar algo, un objeto, un trabajo o un producto como performance: ya sea una pintura, una novela, un zapato, o cualquier cosa- significa investigar lo que el objeto hace, como interactúa con otros objetos o seres y como se relaciona con ellos. Los performances existen así solo como acciones, interacciones y relaciones". (Ibidem: 24)

En las últimas décadas las fronteras entre las artes y las ciencias, entre presentación y representación, entre teatro y danza, entre teatro y ritual, entre lo que es performance o no, se están borrando. Así como también entre lo considerado como representación de la realidad y lo considerado ficción dentro del género documental. Para Schechner performar es hacer, es comportarse, es mostrarse⁶ (Ibid:33). Para él los performances- así sea dentro de las artes escénicas, los deportes o la vida cotidiana- "consisten en gestos y sonidos o acciones ritualizadas, comportamientos dos veces vividos o repetidos, codificados y transmitidos, normalmente generados por interacciones entre el ritual y el juego". Así una definición de performance que él propone es: el performance puede ser cualquier tipo de comportamiento ritualizado y permeado por el juego. Los rituales performáticos pueden ser memorias puestas en acción y codificadas a través de esas acciones. (Ibid:45)

Tal como los rituales para los animales, los performances pueden funcionar para afirmar identidades marginales o periféricas, ya sea sexuales o indígenas y defender territorios o lenguas amenazadas, propiciar la lluvia o provocar la reflexión sobre las normas morales y la ética política vigente en un contexto social dado. Los performances pueden ser profundamente íntimos o masivos, pueden abarcar las artes, las ciencias y la política o los deportes.

En 1992 el artista del performance Guimermo Gómez Peña y el artista de media Coco Fusco colaboraron en un proyecto llamado El año del oso blanco (The Year of the White Bear) que fue una respuesta a las celebraciones oficiales del Quinto Centenario del " descubrimiento de América" y la batalla política en los Estados Unidos en torno a cómo definir la identidad

nacional y la cultura.

"A través de un año los artistas presentaron una serie de performances en Londres, Australia y los Estados Unidos, en la que "se presentaban a sí mismos como habitantes de una isla llamada Guatinau que había sido ignorada por Colón. [Ellos] vivían en una caja de 10 x 12 pies por tres días, en los cuales llevaban a cabo sus actividades "tradicionales" como ver la televisión, trabajar en la computadora portátil, levantar pesas, coser muñecas voodoo, escuchar música rap, etc. Más allá de la obvia confabulación de lo primitivo con lo moderno, muchos visitantes pensaron que eran "verdaderos" aborígenes y se sintieron muy molestos con la visión de seres humanos enjaulados. Otros, más conocedores del juego siguieron la corriente, sin detenerse a pensar que los precedentes históricos del performance en Europa y América consistió en la práctica de exhibir seres humanos en todo tipo de sitios -desde los zoológicos españoles, hasta parques, museos y circos. El proyecto de Gómez Peña interpolaba esas prácticas como las verdaderas raíces del performance art y llamaba la atención a las formas en que la fascinación occidental por la otredad continúa produciendo misconcepciones e inequidades" . (Brentano:56)

Me he permitido extenderme en esta cita porque sin duda nos retorna a la idea de que en el principio del performance la imagen, el ritual y la antropología estaban ya confundidos. Aunque seguro habrán los que dirán que el origen histórico del performance está aún muchos siglos más atrás, en las cuevas de Altamira o de Lascaux. Aunque, quien sabe si sea políticamente correcto implicar que los realizadores de las pinturas rupestres del Paleolítico tenían conciencia de que estaban realizando un performance. Por supuesto, solo estoy bromeando.

Por último, quiero hacer referencia a una imagen publicada en la Jornada hace un par de días, el sábado 1º de septiembre de este año. En la imagen aparece sentada en un autobús, Rosa Parks, celebre activista por los derechos civiles de los negros en Norteamérica, quien el 1 de diciembre de 1955, en Montgomery, se negó a obedecer al chófer de un autobús público, el cual quería obligarla a ceder su asiento a una persona de raza blanca. Fue encarcelada por su conducta acusada de perturbar el orden. Parks aparece en la imagen sentada en frente de un blanco con una actitud de digna resolución, pero al mismo tiempo, un dejo de tristeza. El gesto de Park en esa simple acción de negarse a ceder su asiento, podría no ser considerado "performance" dado que no tenía la intencionalidad de convertirse o asignarle ese significado a su acción, pero sin duda es uno de los performances políticos y feministas más significativos del siglo XX.

Brevísimas conclusiones

No hay nada como un comportamiento una sola vez vivido, ya que todos actuamos un rol definido socialmente, de acuerdo con una configuración específica al contexto cultural e histórico, así como a la personalidad y contexto familiar particular del individuo, que definen, no sólo su percepción, es decir su manera de concebir, aprehender e interpretar el mundo, o lo que Castañeda hubiese llamado "el punto de encaje", sino también su actuación específica o performance personal dentro del devenir social.

Existen un número de teorías básicas del performance propias de cada cultura. Cada una de ellas puede ser usada por si sola o en combinación con otras distintas. De acuerdo con Schechner estas teorías funcionan como "una lente" con que enfocar, tanto los sistemas sociales, como estéticos. Yo coincido con su propuesta de que una verdadera perspectiva intercultural del performance, en realidad está formada por una multiplicidad de perspectivas. Sin embargo, de dónde provienen todas ellas? -se pregunta el autor. "¿Será axiomático que la vida social precede al teatro? Cómo es la idea platónica-aristotélica de que el arte imita la vida? Si de acuerdo con la perspectiva indú la realidad es solo una ilusión, entonces el performance y la vida son más bien una cinta de moëbius cada una volteando sobre la otra. (Schechner: 1985:14)

NOTAS

¹ Presentado en el Coloquio 2006 Análisis de la cultura audiovisual contemporánea organizado por El Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Plantel Cuajimalpa, del 7 al 10 de noviembre de 2006 ² En torno a estas ideas de Victor Turner revisar Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, 1985

³

Rosalie's Journey (23')- Warwick Thornton, Australia 2003

⁴

Oumarou Ganda como el personaje auto-inventado: Edward G. Robinson en *Moi, un Noir*, 1958

⁵

"They all practice, train or rehearse in order to "leave themselves" and be fully "in" whatever they perform".

⁶

"To perform is to do, to behave, to show".

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin 1976 Antonin Artaud, Selected Writings, Edited and with an introduction by Susan Sontag, University of California Press, Berkeley, Los Angeles

Brentano, Robyn, Georgia, Olivia 1994 Outside the Frame: Performance and the Object, A Survey History of Performance Art in the USA since 1950, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio

Jay, Martin 1994 The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism, in: Visualizing Theory, Selected Essays from VAR, 1990-1994, Taylor, Lucien (Ed), Routledge, London

León Portilla, Miguel 1992 Las profecías de la conquista, una apropiación mesoamericana del otro, en De palabra y obra en el Nuevo Mundo, Encuentros interétnicos, Madrid, Siglo XXI de España, 1992

Schechner, Richard, 1985 Between Theatre and Anthropology, Foreword by Victor Turner, University of Pensilvania Press, Philadelphia / 2002 Performance studies : an introduction, London New York : Routledge

Subirats, Eduardo 1997 Linterna Mágica, Vanguardia, Media y Cultura Tardomoderna, Ediciones Siruela, Madrid

Stoller, Paul 1994 Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty, in: Visualizing Theory, Selected Essays from VAR, 1990-1994, Lucien Taylor (Ed), Routledge, London

Tobing Rony, Fatimah 1996 The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle, Duke

University Press

Rouch, Jean 1974 The camera and man in *Studies in The Anthropology of Visual Communication*, 1:37-44.

El Ojo del Testigo.
Reflexiones sobre visualidad, política e historia *
Felipe Victoriano.

Si como decía Kafka: "el cine es ponerle un uniforme al ojo" (Virilio, *La Velocidad* 121), entonces ¿qué significa hoy en día el hecho técnico de lo audiovisual, la imagen tele-animada respecto de la memoria social de los pueblos? ¿No se trata acaso de una industrialización de la memoria, vía el desarrollo despiadado de los dispositivos visuales que colonizan la propia percepción social?

Estas interrogantes no debieran por hoy sorprendernos. En una época que se caracteriza por el poblamiento indiscriminado de imágenes tecno-visuales sobre el vértice que se abre entre el hecho histórico (digamos: el evento en sí, la irrupción de la 'cosa' en el plexo de lo real) y su recepción en el mundo social (digamos: el ingreso de la 'cosa' a la economía del sentido, el acontecimiento de su significación) delata que el temor kafkiano de uniformidad de la mirada

moderna no nos ha sido del todo ajeno. La técnica de la actualización masiva del acontecimiento (en término benjaminianos: su reproductibilidad técnica) han, de hecho, colonizados nuestra percepción del devenir histórico hasta tal punto que ya no se trata de que el cine (y todo lo que este acontecimiento técnico puede evocar en nuestros días) medie nuestra relación visual con lo real, sino, por el contrario, que lisa y llanamente lo produzca. De acuerdo a las recientes investigaciones de Paul Virilio, "tras la innovación de las antiguas máquinas de visión (fotográfica, cinematográfica o videográfica), [Esas "máquinas de comunicar generadas por la guerra", como dirán en su tiempo los Mattelart] asistimos (...) a las primicias de una verdadera maquinización de la percepción" (126), a través de la cual el principio de realidad de nuestras representaciones, el hecho de que exista un orden simbólico que mantenga un referente externo a la experiencia, es hecho estallar. Se trata de que la percepción social -cuya pertinencia puede ser aquí consignada bajo la noción de memoria histórica- se encuentra cada vez más determinada por el desarrollo de la industria visual y de las comunicaciones, logrando generar un espacio de intervención continuo de la propia capacidad receptiva del sujeto, una cadena que se extiende desde la producción masiva de imágenes hasta "la intrusión de dispositivos electroópticos dentro del sistema nervioso." (126) Ahora bien, si como precisaba Napoleón: "mandar es primeramente mirar a los ojos" (130), en qué medida esta suerte de "industrialización de la mirada" afecta el comportamiento del poder y los nuevos dispositivos de disciplinamiento social. Precisamente en la década de los 70's, Michel Foucault constata la importancia de la visibilidad en lo que llamó "sociedades disciplinarias," allí donde la economía de la mirada es invertida por el poder político, puesto que éste ya no requiere ser "visto" para mandar, sino inaugurar la visibilidad total del subalterno, su visualización como mecanismo de ejecución del mandato. En efecto, el hecho "de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario" (Vigilar y Castigar 192). Dicho sometimiento que, siguiendo a Foucault, se da y se practica al interior de un espacio localizado, panóptico, ha derivado en el estallido mismo del lugar, siendo ahora el desarrollo de la vigilancia videoscópica, las transmisiones televisivas de las grandes agencias noticiosas y la importancia estratégica de la visualización para el complejo científico-militar, las áreas que movilizan los campos perceptivos de los ciudadanos de acuerdo a coordenadas que escapan a la distribución geopolítica clásica de los cuerpos en el espacio. Así,

Junto a los conocidos efectos de la telescopía y de la microscopía que transformaron desde el siglo XVII la percepción del mundo, contamos hoy con los efectos inducidos de esta videoscopia, cuyas repercusiones en materia de visión no se harán esperar, pues el vídeo participará activamente en la creación de una localización instantánea e interactiva, de un nuevo espacio-tiempo que no tiene nada en común con la topografía, el espacio de las distancias geográficas o simplemente la geometría. (Virilio, La Inercia 11)

Se trata, como vemos, no tanto ya de la iluminación que el poder proyecta sobre los cuerpos disciplinantes al interior de un espacio en que "los 'súbditos' son ofrecidos en él como 'objetos' a la observación" (Foucault 192), sino, por el contrario, el momento en que lo lumínico pasa a ser propiedad misma de la observación, indiferente del lugar y del tiempo en que los sujetos se encuentren. El punto crucial sería la constitución de un nuevo soporte de efectividad del ejercicio del poder. Un plano de operatividad que tendría expresa relación con el modo en que las nuevas tecnologías audiovisuales y sonoras intervienen el campo perceptivo del mundo político y social contemporáneo.

Un ejemplo que ilustra esta dinámica actual de la percepción social, fue el suceso que tomó

lugar en la plaza de Tiananmen, China, en la primavera de 1989. Los estudiantes de Pekín no sólo ocupan el espacio público de modo físico, sino que, aprovechando la presencia de agencias internacionales de noticias por la visita de Gorbachov al país, ocupan también un espacio virtual, una extensión visual de la superficie misma de Tiananmen, producida de modo tecnológico y proyectada globalmente. Los estudiantes comienzan a reunirse en las calles de Pekín, tal y como los ciudadanos del mundo lo hacían, conectados esta vez a la televisión local y a la señal internacional (en el estadio de Hong Kong se transmitieron los sucesos a través de las pantallas de un Jumbotron). Este espacio de contigüidad lumínica, a través del cual lo público se multiplica a escala planetaria, es producido por una

[N]ueva iluminación urbana posibilitada por la energía de una luz a la vez electro-óptica y acústica, una luz viva cuyos efectos sobre la sociedad serán incomparablemente más importantes de lo que fueron los de la electrificación de las ciudades. (La Inercia 27)

Sin embargo, cuando las autoridades decretan la ley marcial, y el ejército popular chino comienza la matanza de la población de Pekín, ese espacio de iluminación que hizo "visible y accesible" al mundo la ciudad, fue a su vez objeto de intervención prioritario. El control sobre lo público pasaba expresamente por el control de esa señal que "iluminaba" los hechos políticos desde adentro. El ejército no sólo se encargó de disolver brutalmente cualquier indicio de congregación pública por las calles de Pekín, movilizándolo para ello armamento pesado. Sino que, también, se encargó de interferir las señales emitidas desde la plaza, prohibiendo expresamente cualquier transmisión en directo. El 9 de junio de 1989 la televisión china advertía "que el ejército dispararía sin aviso previo a todo portador de cámara o de aparato fotográfico" (29). Podemos hablar, en este contexto, de una nueva forma de estado de sitio, de un nuevo nivel de prohibición. Una dimensión que implicaría al acontecimiento mismo y sus efectos políticos inmediatos, en la medida que el soporte de inscripción audiovisual en el que se archiva, a través del cual es puesto a circular como un acontecimiento, lo ha tornado ya un objeto de administración y cálculo. En efecto,

[Y]a no se trata tanto del cerco espacial de la ciudad por la tropa, sino de un estado de sitio del tiempo, del tiempo real de la información pública. Ya no se trata de la habitual censura, la prohibición de la divulgación, el secreto de Estado, sino del replay, del diferido del retraso en el encendido de la viva luz de los hechos (...) [Así,] la realidad TELETÓPICA se impone a la realidad TÓPICA del acontecimiento. (28)

Se trata, en este sentido, de una nueva economía de la percepción, y que se encuentra asociada a la administración de la mirada pública como recurso represivo. ¿Vamos acaso en vía de perder nuestra capacidad de testificar la realidad sensible de los hechos políticos, por medio de esta especie de "ceguera paradójica debida a la sobreexposición de lo visible y al desarrollo de esas máquinas de visión sin mirada?" (Virilio, *La Velocidad* 121) En efecto, el acontecimiento (político, económico, etc.) ocurre, en este contexto de visibilidad, en un plano in-situable, puesto que ha pasado a su inscripción mediática, teletópica, incluso antes de su materialización en el ámbito de las representaciones públicas. De este modo, la administración de la imagen visual no sólo revelaría el propósito de controlar la percepción que los ciudadanos producen entorno, por ejemplo, a los sucesos de Tiananmen. Sino que, sobre todo, revelaría la manipulación misma del acontecimiento, en la medida que este ya no posee más cuerpo que el aparato de luz indirecta que lo proyecta sobre los teletransmisores (La Inercia 22).

En este sentido, el testigo ocular cedería al telespectador su posición topológica privilegiada respecto del acontecimiento, puesto que este último ya no requiere locación alguna para consignar el evento. Puede estar en cualquier punto del planeta, más no le impide eso acceder

a la "realidad" misma del evento, a su materialización en el ámbito de la acción política. De modo más preciso: el acontecimiento en sí-mismo, del cual el testigo extrae su autoridad, ya no acontecería sino en un espacio de inscripción ilocalizable, puesto que el cuerpo que lo sostiene y lo repite está desplegado por emisiones electroópticas que no requieren lugar, que prescinden del estar en el mundo, es decir, viajan a la velocidad de la luz. Digamos que la instantaneidad de la inscripción teletópica es tal respecto del acontecimiento, que se produce un espacio virtual contiguo a él, a través del cual queda adherida su presensación al campo de las representaciones sociales. El hecho sería consignar la pérdida de centralidad del aquí y ahora del testigo clásico, para acceder al en vivo/en directo de la señal internacional que, en cualquier parte del globo, recibiría ahora el testigo, más bien: el testigo a distancia, el tele-testigo. ¿No fuimos acaso todos testigos presenciales de ese acontecimiento llamado el 11 de septiembre (September Eleventh, 9/11) que se transmitió a través de las señales televisivas, copando de imágenes de destrucción las agencias noticiosas del mundo?

Sin lugar a duda, el hecho de que todos hayamos sido testigos presenciales, en cierto sentido: testigos oculares del 9/11, dependió del sobre-equipamiento mediático que posee los EEUU. En efecto, un sobre-equipamiento en relación a otros Estados, a otros contextos nacionales que no poseen la capacidad tecnológica y mediática de los EEUU, pero, fundamentalmente, constituye un sobre-equipamiento en la medida en que se desplegó una maquinaria de apropiación del acontecimiento cuya eficiencia simbólica (el modo en que, de hecho, fue simbolizado el evento en cuestión) no había sido vista jamás. Se trata de un sobre-equipamiento que puso a circular mundialmente, a una velocidad inédita, las imágenes de los aviones impactando el World Trade Center, sus Torres en llamas, su consecutivo derrumbamiento, etc. (y que, sin lugar a duda, fueron objeto de traducción y edición, incluso mucho antes de que estas refirieran a eso -la "cosa"- llamado 9/11). En este sentido, habría ciertamente una continuidad operativa, interna al propio complejo mass mediático desplegado por los atentados, en la que se encontrarían integrados procesos que no necesariamente deberían estarlo: la captura casual de imágenes de los vuelos estrellándose en el WTC, la edición de imágenes por las cadenas noticiosas, su exposición al "mundo entero" (bajo la leyenda, principalmente de la CNN: America Under Attack), las decisiones administrativas de seguridad, los sucesivos discursos sobre el terrorismo internacional y las políticas en torno a la seguridad nacional.

Esto último tiene que ver no sólo con la idea de la "cadena de montaje de la información", los sistemas y subsistemas que se articulan a la hora de la producción de la noticia, sino también con las lógicas de legitimidad que intervienen en cada campo de decisión y que determinan los productos que, en definitiva, los teleespectadores consumen: el campo político, el de las comunicaciones, el militar, etc. Por ejemplo, ¿dónde vino o, mejor dicho, que o quién hizo la decisión -como se dice en inglés- de no pasar por las agencias noticiosas las imágenes de aquellos que, frente al horror de las Torres en llamas, tomaron la determinación de lanzarse por las ventanas? ¿Por qué, a diferencias de New York, el atentado al Pentágono careció de imágenes inmediatas?

Me he quedado con una idea de Alain Badiou de un breve texto titulado "fragmentos de un diario público sobre la guerra estadounidense contra Irak". Dice: "En tiempos de guerra se pueden distinguir tres tipos de imágenes: las imágenes mostradas por los dos campos, imágenes 'con disponibilidad abierta'; las imágenes mostradas por un solo campo; las imágenes que nadie muestra" (31). Sobre estas últimas, las cuales no poseen ningún "protocolo de mostración" autorizado, son precisamente las imágenes de lo real de la guerra.

Su invisibilidad no consiste solamente en el modo de represión y censura que ostentan (en donde lo impúdico acontece como esencia misma de la guerra) sino también, en el hecho de que la guerra en sí misma carece de imagen. Pensar la guerra es, dice Badiou, "pensar sin ver", es decir: tematizar lo que podría hoy ser eso llamado guerra como ejercicio crítico que se sustrae (a sí mismo) de una metafísica de la mirada.

Digamos que la percepción social (y mundial) se encuentra producida por el sistema técnico de recepción del acontecimiento, y que el soporte mediático que lo pone en circulación, que lo reproduce y lo repite, soporta a su vez la propia realidad del hecho, "realidad" por la que somos llamados a testificar (una suerte de incorvertibilidad hacia algún referente material, como lo que ocurre, desde 1971, con el dólar).

El que "todos" hayamos sido llamados a tener que decir algo en torno a los atentados, y que, además, haya afectado un cierto orden internacional que obligó a reestructurar las dinámicas geopolíticas de cooperación entre naciones, delatan, en primer lugar, el carácter planetario del acontecimiento, lo que se suele llamar un global event. Sin embargo, el carácter planetario no responde a la naturaleza misma del atentado (incluso podemos sostener una localidad motivacional en él), como a su visibilidad. El que haya sido visible (y no únicamente que haya estado disponible para todos, en tiempo real), no lo convierte en un evento planetario, puesto que el hecho de que haya sido, literalmente, visto por todo el planeta responde menos a la magnitud del acontecimiento (el hecho, por ejemplo, que la idea misma de mundo esté puesta en peligro) que a la magnitud receptiva que lo instala estratégicamente a una escala planetaria. Habría aquí que distinguir, puesto que no es lo mismo, entre el "tiempo real" de la información y la velocidad de luz con la que viaja. Una pregunta interesante sería, ¿por qué vivimos la velocidad de la información como instantaneidad? ¿Por qué la cobertura de dicha velocidad se nos ha impuesto como planetaria?

En segundo lugar, y emparentado con lo anterior, el carácter performativo de los atentados, digamos su espectacularidad ominosa (lo que llevó al músico Stockhausen a designarlo como "la más grande instalación de arte") responde también a un cálculo mediático. Esta vez, del lado de los responsables del atentado, que planearon no sólo el carácter simbólico de sus objetivos, sino, sobre todo, la respuesta mediática que una acción así podía desplegar. De este modo, habría un doble cálculo en la producción del acontecimiento llamado el 11 de septiembre. Dicho de modo radical: un cálculo bipartito, puesto que su origen se anida en el mismo plano de efectividad, a decir: el del complejo mass mediático que lo soporta, lo retiene, y lo pone en circulación.

En esta misma línea, constataremos un desplazamiento que habría entre el testigo clásico, me atrevería a decir: moderno, cuya autoridad se encuentra determinada por su condición irremplazable, su irremplazabilidad a la hora de testificar y dar testimonio, y el testigo subordinado a los dispositivos mediáticos (en este caso, esencialmente visuales) que organizan la estructura misma del testimonio. Por un lado, aquel que proviene del acontecimiento mismo, el que estuvo allí, en ese momento y ese lugar en el que la "cosa" ocurre. Pensemos, por ejemplo, en los fusilamientos del 3 de mayo de 1814, retratados por Francisco Goya, en donde la imagen pictórica encuentra su autorización como documento histórico bajo la leyenda: "Yo lo vi". Al testigo clásico el acontecimiento le ocurre como impresión vital, puesto que comparte un topos: digamos que proviene del interior del desastre, del corazón mismo del evento, lo sobrevive y es, precisamente esta sobrevida, la que lo autoriza a prestar testimonio. De allí, por ejemplo, su irremplazabilidad: "nadie atestigua por el testigo", escribe Celan, y esto tiene que ver con una noción particular de sujeto y, esencialmente, con la estructura misma del

testimonio. Digamos que la verdad última del acontecimiento, su verdad más desgarradora proviene de esta indisociabilidad entre sujeto y acontecimiento, allí donde el acontecimiento ha quedado marcado, impreso en el sujeto, en su carne, como diría Primo Levi una vez pudo salir de Auschwitz.

En cambio, por otro lado, estaría este testigo presencial, provisto de prótesis tele-visivas que no estaría ya inmerso materialmente en el evento, pero de alguna forma, virtualmente, inmiscuido, compro-metido en él. La verdad de lo que sucede no estaría ya más en el interior de lo advenedizo, en el corazón mismo de los hechos, sino afuera, en la película lumínica que los recubre, simbolizándolos automáticamente.

En efecto, pensemos por un rato en la distancia tecnológica que hay entre la imagen a color y la imagen blanco-negro en la historia del cine. Sin lugar a dudas el paso al color constituye un hecho al que habría que asignarle un valor político, del mismo modo como Steven Spielberg le asigna al "blanco y negro" en su celebrada *Lista de Shindler* (1993). En efecto, si la imaginaria de la "solución final" quedó registrada bajo el dominio visual monocromático, debiéramos entender que la audiencia a la que Spielberg interpela no es aquella en que el acontecimiento ocurrió bajo sus "tonos vivos", la generación que habitó los campos de exterminio y la época de la guerra, sino por el contrario, aquella que ha construido una relación visual con la memoria pública que ha dejado tal acontecimiento. De este modo, el realismo visual del film de Spielberg, la dimensión documental que explota la *Lista de Shindler*, no viene dada por la fidelidad gráfica con una época que fue percibida por el público norteamericano a partir de la ausencia del color, sino por estar en relación al registro visual mismo que ha construido la memoria social del evento. En este sentido, la *Lista de Shindler* actualiza, más que el hecho mismo de la guerra, el modo en que el acontecimiento ha sido preservado en la imaginación de una generación, digámoslo así, post-traumática, en torno a la cual la ausencia de color se vuelve eficaz y, esencialmente, vivificadora. No olvidemos, respecto de este último argumento, la función que cumpliría aquí la Steven Spielberg's *Survivors of the Shoah Foundation*, no sólo responsable de la preservación y construcción de la memoria social de la muerte por genocidio, sino también responsable de mostrar la operación misma que habría entre cine y memoria, entre imagen visual e historia.

Ahora bien, pensemos en los pasajeros del vuelo 93 de United Airlines, pasajeros que, según la información oficial, se amotinaron frente a sus captores, obligándolos a derribar el avión en Summerset, cerca de Pittsburg. Según las fuentes que han sido desclasificadas recientemente, los pasajeros reparan en las intenciones de sus captores una vez son informados, a través de llamadas por celular, de lo que está ocurriendo en New York. Digamos que la verdad de lo que está ocurriendo es inaccesible desde el interior mismo del aparato. No hay forma de saberlo o, siendo más radical, no habría forma alguna de anticiparlo desde el interior mismo de los hechos. Lo curioso, sin embargo, y este es el énfasis que me interesa, la verdad de lo que ha perdurado como el 11 de septiembre, ya había sido producida por los medios de comunicación en el exterior mismo al fatídico vuelo 93, y la supuesta reacción de los pasajeros no hubiera sido tal, si es que no estuviese ya disponible la lectura política del evento. El presidente Bush se dirigió por primera vez a las 9:30 de la mañana; el vuelo 93 se estrella a las 10:06.

* Una versión preliminar de este texto fue discutida en el seminario interdisciplinario que se lleva a cabo en la División de Ciencias de Comunicación y Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, y corresponde a una investigación en curso que aspira concluir con un análisis más exhaustivo de las temáticas que propone su título.

Bibliografía

Badiou, Alain. (2005) Filosofía del Presente. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Foucault, Michel. (2003) Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI.

Mattelart, Armand; Mattelart, Michèle. (1997) Historia de las Teorías de la Comunicación. Barcelona: Editorial Paidós.

Virilio, Paul. (1999) La bomba informática. Madrid: Cátedra.

_____. (1999) La Inercia Polar. Madrid: Trama Editorial.

_____. (1997) La velocidad de Liberación. Buenos Aires, Manantial.

_____. ; Sylvère L. (2003) Amanecer Crepuscular. Buenos Aires: FCE.

