



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

Licencia Creative Commons CC BY-NC 4.0

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

Introducción | pp. 1-8

Introducción a *El giro performativo: perspectivas sobre el teatro latinoamericano contemporáneo*

Introduction to The Performative Turn: Perspectives on Contemporary Latin American Theatre

Anxo Abuín González  0000-0002-7232-9150

Universidade de Santiago de Compostela-Grupo PERFORMA

 anxo.abuin@usc.es

España

Paulo A. Gatica Cote  0000-0003-1534-3404

Universidade de Santiago de Compostela-Grupo PERFORMA

 paulo.gaticacote@gmail.com

España

Los Estudios de Performance supusieron en los años ochenta un cambio de paradigma en el abordaje del análisis del espectáculo teatral. Con el abandono de la concepción del signo atada a una teatralidad entendida como una máquina cibernética —según la célebre formulación de Roland Barthes— perfectamente engrasada, el teatro se ha performativizado y la performance se ha teatralizado (Pavis, 2015). Se ha creado así un espacio intermedio que pone en juego la apertura hacia nuevas textualidades expandidas, “fuera de campo” (Speranza, 2006), que tienen que ver con la corporalidad, el discurso antihegemónico o el espacio público, en un marco intermedial complejo y

variable. En este monográfico pretendemos estudiar las nuevas teatralidades latinoamericanas, haciendo dialogar la perspectiva más europea y estadounidense sobre lo performativo con el pensamiento *situado* de los estudios decoloniales, que ofrecen también instrumentos sin duda muy adecuados para la renovación de los estudios teatrales actuales.

Detrás de la convocatoria para este monográfico estaba la idea de un *conocimiento situado*, derivada de la teoría crítica feminista que plantea la conexión íntima entre la producción de saber y las distintas prácticas del poder (Haraway, 1988). Se desprendería de ella que de cada lugar emerge un punto de vista divergente sobre la realidad y, por consiguiente, se desarrolla una epistemología específica para abordarla en términos históricos o políticos¹. No es tanto cuestión de aceptar un relativismo indiscriminado sino de comprender el trabajo teórico de intelectuales procedentes de comunidades subalternas o de grupos excluidos de los sistemas hegemónicos del pensamiento, normalmente anclados en una visión europea imperialista del mundo. Este conocimiento situado puede relacionarse sin dificultad con la performance como práctica artística contemporánea si se la entiende sobre todo como un medio muy efectivo de crear discursos activos y transformadores.

Resulta imposible no referirse en este punto a *¡Presente! The Politics of Presence*, el último trabajo de Diana Taylor (2020), que, como autobiografía intelectual y académica,

¹ O geográficos. Véase en este sentido la importancia que Jorge Dubatti concede a la idea de *territorialidad* desde el Teatro Comparado: “Territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, que incluye las tensiones con la desterritorialización y la reterritorialización” (2020, p. 30). Cfr. Haesbaert (2011, pp. 282-285). Pero también puede hablarse de *políticas del tiempo* o de *tecnologías cronopolíticas*, como hace Josefina Ludmer: “Imaginar el mundo como tiempo ‘aquí en América latina’ para poder pensar las políticas del tiempo. Porque con el tiempo puedo diferenciar sociedades, culturas, historias, poderes, sujetos. Las culturas del tiempo o temporalidades son tiempo habitado e imaginado, diferentes en cada lugar: son diagramas y al mismo tiempo afectos. Cada una tiene su tiempo y por lo tanto su régimen histórico. Como cada cultura es una determinada experiencia del tiempo no es posible una nueva (un nuevo mundo) sin una transformación de esa experiencia” (2010, p. 18).

reconoce la necesidad de responsabilizarse de nuestro conocimiento y de convertirlo en una oportunidad de comprometerse en contra de la opresión o la desigualdad a través de prácticas de *presencia*: “presence, as ipresente!, as embodied engagement, as political attitude, asks us to reexamine what we (think) we know, how we know, and the obligations and responsibilities that accompany such knowledge” (2020, p. 5). Se trata de una tarea de hondo calado ético pero también epistemológico, en lo que respecta a la creación de nuevas subjetividades en contra de un dispositivo colonial absolutamente excluyente y destructivo: “Colonialism imposes its own geographies of knowledge” (p. 18) y la performance sirve para crear espacios abiertos en donde un *nosotros* puede “reimagine other ways of acting and thinking in the world” (p. 22).

La noción de *giro performativo* se ha asociado desde Erika Fischer-Lichte (2011) a una estructura autopoietica que, paradójicamente, debe dejar su huella en el espectador-participante. Para la autora alemana, este giro performativo —también denominado por otros autores *social* o *participativo* (Bishop, 2012)—, que surge en cierto modo de la desconfianza hacia el enfoque semiótico, afecta a todos los dominios artísticos, desde la poesía hasta la arquitectura y, por supuesto, nos sitúa ante un teatro concebido como “campo expandido” y laboratorio intermedial. Se pone en marcha una experiencia singular que modifica la vivencia del espectador: el acontecimiento teatral es compartido, el objeto artístico se desvanece, el proceso vale más que el resultado, el receptor abandona su condición pasiva y se vuelve co-creador, el significado —la hermenéutica del texto— deja paso a la intensidad de las emociones y los afectos...

Las tecnologías, sean físicas —la aparición de nuevas corporalidades—, sean virtuales o desmaterializadoras, han ayudado no solo a intensificar este giro, sino en muchas ocasiones a destruir binarismos a través de la aplicación de un pensamiento más complejo, fronterizo, nómada o rizomático. En este sentido, el giro performativo confluiría con el concepto de *decolonialidad* en su resistencia a cualquier enunciación epistemológica hegemónica o se apartaría de lo que Edgardo Lander llamaría la “colonialidad del saber”, explicada a su vez por Walter Dignolo, Enrique Dussel, Rodolfo Kusch, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh, Nelly Richard o Santiago Castro-Gómez, entre otros muchos: la modernidad e incluso la posmodernidad se impusieron desde esta óptica como un “invento” proveniente del contexto europeo y, de manera palmaria, de una visión del mundo étnica, nacional(ista), heteronormativa, antropocéntrica y políticamente muy opresora y

jerarquizada (Segato, 2013). Como Mignolo afirmaba, solo puede haber una verdadera decolonización si el proceso afecta al conocimiento y al ser desde circunstancias políticas, históricas y geográficas concretas y si se ajusta al reconocimiento de la exclusión y la negación del Otro como protagonista y sujeto histórico y cultural legítimo. En sus propias palabras, “la colonialidad del poder permite entender la densidad diacrónica y la constante rearticulación de la diferencia colonial aún hoy, en un mundo regido por la información y la comunicación y por un colonialismo global que no se ubica en ningún Estado-nación en particular” (2007, p. 248)

Esta decolonización, igual que la instauración de un arte auténticamente performativo, nos aleja de la presentación del conocimiento como objetivo, científico y universal. Más allá de lo que Ramón Grosfoguel llamaría “las lógicas y prácticas de dominación y explotación características del sistema-mundo eurocentrado” (2013, p. 98), las alternativas del conocimiento, apuntadas casi a modo de paradigma por Lander (p. 25, a partir de Maritza Montero) para el caso latinoamericano, y que configuran un “modo de ver el mundo, de interpretarlo y de actuar sobre él”,² son fundamentales para comprender la articulación de este monográfico, pues nos introducen en las ideas de comunidad y de participación —un episteme relacional—, de praxis y movilización crítica —como formas *otras* de crear conocimiento y de estar-en-el-mundo—, de dialogía e indeterminación del saber —el proceso, el inacabamiento y la pluralidad epistémica—, de resistencia o activismo. A estas ideas habíamos añadido otras más concretas, como la ocupación de espacios públicos, la presencia de discursos

² En un sentido cercano a las “epistemologías del sur” propuestas por Boaventura de Sousa Santos: “Entiendo por *epistemología del Sur* la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos, y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo y el capitalismo globales” (2009, p. 12). *Cfr.* Desde una esfera más cercana a la temática de este monográfico el concepto de *constelación de performance*: “las constelaciones de performance iluminan las tácticas específicas que emergen de la acción conjunta de las protestas físicas y las protestas conectadas digitalmente. Gracias a las constelaciones de performance podemos discernir las maneras en que la espacialidad, la temporalidad, la corporalidad y la participación, todos aspectos centrales de las *maneras de hacer* de la performance, son redefinidos tácticamente en activismos entrecruzados que expanden las nociones previas de movilización social y eficacia política” (Fuentes, 2020, p. 22).



contrahegemónicos, las prácticas transfronterizas, la dicotomía *global/local*, la discursivización de las perspectivas de género o la autoficción como dispositivo performativo para subjetividades alternativas.

El reto que supuso esta convocatoria ha sido asumido de formas muy diversas por los investigadores incluidos en este monográfico. Francisco Albornoz lo aborda desde una perspectiva general y por momentos genealógica, que hace conversar tradiciones muy distintas: la teoría de los actos de habla de Austin y Judith Butler, la aproximación más antropológica al concepto de *performance* de Victor Turner y el pensamiento decolonizador de Dussel —en diálogo con Marx— y Castro-Gómez —en su comentario al último Foucault—. Aplicado finalmente a las prácticas performativas en la Ciudad de Mendoza, el artículo de Marina Sarale indaga también en la teatralidad/performatividad como campo expandido que debe enfrentarse desde lo transdisciplinar/indisciplinar, como modo de desestabilización y subversión de las prácticas artísticas convencionales y de instauración de espacios liminales alternativos e híbridos.

Una reflexión de índole general acaba siendo la propuesta de Óscar Cornago, quien, en su análisis del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* (Beatriz Catani, septiembre 2019), se interroga acerca de la oposición entre los conceptos de *archivo* y *performance* a partir de episodios fundacionales como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg —y la lectura que de él hace Georges Didi-Huberman—, las fotografías de Jackson Pollock o las ideas de Allan Kaprow que inauguran territorios inéditos para las experiencias artísticas en las que esa oposición se difumina. La noción de *archivo* como dispositivo modelizador de subjetividades no está ausente en la reflexión que Antonio Prieto y Laura Estefanía Castro plantean sobre la obra *Lázaro*, de la compañía mexicana Lagartijas Tiradas al Sol, presentada en plena pandemia a través de las plataformas de *Zoom* y *YouTube*. Se trata de un ejercicio de autoficción, entendido como configuración de una máscara, en el que se narra la transformación del rostro de Lázaro Gabino Rodríguez en una intervención quirúrgica, en un montaje que yuxtapone fotos familiares, fragmentos de películas y obras teatrales, y diversos testimonios de allegados. La perspectiva intermedial, como otro eje de este monográfico, se mantiene en “Trazo, distorsión, aberración (Francis Alÿs)”, el ensayo de José Luis Barrios Lara, en donde el trabajo documental y videográfico de este artista se aborda en su conexión con los conceptos deleuzianos de *imagen-afección* e *imagen-movimiento* como generadores de poéticas visuales de considerable intensidad emocional.

Aunque se ocupa de una dramaturga y directora concreta, la mexicana Verónica Musalem, el trabajo de Lîlâ Bisiaux parte del aparato teórico de los estudios decoloniales (Mignolo, Dussel, Lander, Segato o María Lugones) para explorar las posibilidades resistentes y contrahegemónicas del teatro desde un punto de vista doble: la colonialidad de género y lo que la autora denomina las *estéticas feministas transmodernas*. La perspectiva de género supone una de las líneas fundamentales de este volumen. Josefina Alcázar se ocupa de relacionar la performance con las cuatro olas del feminismo latinoamericano, subrayando su vinculación ideológica con temas tan recurrentes como el acoso y la violencia hacia las mujeres, en *El Tendedero*, una acción de Mónica Mayer (Ciudad de México, 1978), o *Un violador en tu camino* (Colectivo LASTESIS, Valparaíso, 2019). Gabriella Serban se centra en el teatro colombiano para intentar dar respuesta al “desencuentro profundo” entre el feminismo y los escenarios de este país, y subrayar cómo el giro performativo pudo abrir un proceso de visibilización y problematización de una ausencia, cuya última etapa estaría representada por la obra de Patricia Ariza, analizada desde una posición crítica. A la creadora anarcofeminista boliviana María Galindo dedica su artículo Ana Sánchez-Acevedo como una de las integrantes más sobresalientes del movimiento social Mujeres Creando, de larga trayectoria. Esta aportación valora además el compromiso político de la artista, que ha desarrollado distintos espacios de activismo comunitario, muy heterodoxos y antidisciplinarios para una mirada europea, pues, según Sánchez-Acevedo, Galindo practica en realidad una auténtica “estética de la existencia”.

Otra de las líneas motrices de este monográfico se acerca a la teatralidad/performatividad como vía de cuestionamiento de las historias e imaginarios hegemónicos y como modo de recuperar la memoria histórica de una colectividad. En el artículo de Fiorella Pacheco se analiza la obra *El Último Tren* (1978), de la compañía chilena Teatro Imagen, atendiendo a la posibilidad de una *Nueva Historia Cultural* que denuncie el modelo neoliberal puesto en marcha por la dictadura pinochetiana a partir del caso concreto de la privatización de la compañía estatal de ferrocarriles. Juan Pablo Anaya y Paula Tesche Roa enfocan la obra *Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas*, de la compañía chilena La otra zapatilla, como un modelo de una estrategia autoficcional que pretende dignificar la figura de Víctor Jara, desde el compromiso político y la ejemplaridad ética, con motivo de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado cívico-militar de Pinochet. La dimensión política es relevante en el estudio que Osvaldo Sandoval-León

dedica a la dramaturga argentina Susana Torres Molina, autora de una trilogía que, de algún modo, redefine la memoria histórica del país en su relación con un pasado dictatorial condicionante y a la vez silenciado, e invita a reflexionar sobre la violencia ejercida históricamente sobre el pueblo argentino y su demanda de justicia. El imaginario social de la Guerra de las Malvinas (1982) constituye un campo simbólico que Ricardo Dubatti estudia en su artículo sobre *Museo Miguel Angel Boezio* (1998), de Federico León, un trabajo cuya singularidad radicaría en dar voz primopersonal a un expiloto real que participó en el conflicto, poniendo en juego un aparato multimedial que determina la producción/recepción del relato. Mariela Singer se ocupa, por último, de dibujar un panorama de la contracultura porteña en los años de la posdictadura desde el reconocimiento de un despliegue de nuevos y heterogéneos acercamientos a la experimentación corporal, que pueden enlazarse con la neovanguardia neoyorquina de los 60.

Los coordinadores quieren reconocer finalmente la amplia aceptación de la convocatoria de este monográfico, “El giro performativo: perspectivas sobre el teatro latinoamericano contemporáneo”, como, a su entender, se evidencia en la extraordinaria calidad de las aportaciones en él recogidas. También quieren dedicar unas palabras de agradecimiento a los evaluadores y a todo el equipo de *Cuadernos de CILHA*, en especial a su editor, tan responsable como amable y paciente, Ramiro Esteban Zó.

Referencias

- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur*. Siglo XXI-CLACSO.
- Dubatti, J. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El hilo de la fábula*, 20(18), 29-43.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Fuentes, M. A. (2020). *Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Grosfoguel, R. (2013). Decolonizing Western Universalisms: Decolonial Pluriversalism from Aimé Césaire to the Zapatistas. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(3), 88-104.

Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización: del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad*. Siglo XXI.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. CLACSO.

Ludmer, J. (2010). *América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.

Mignolo, W. D. (2007). Capitalismo y geopolítica del conocimiento. En S. Dube, I. B. Dube y W. D. Mignolo (coords.), *Modernidades coloniales* (pp. 227-258). El Colegio de México.

Pavis, P. (2015). *La puesta en escena contemporánea: orígenes, tendencias y perspectivas*. Editum.

Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.

Taylor, D. (2020). *¡Presente! The Politics of Presence*. Duke University Press.