

Cuerpo y performance en Diana Taylor. Una herramienta de subversión individual y colectiva

BODY AND PERFORMANCE IN DIANA TAYLOR. A TOOL FOR INDIVIDUAL AND COLLECTIVE SUBVERSION

ABSTRACT

In this article we analyse the concept of performance for Diana Taylor, which she considers as an epis-temic and methodological lens to study cultural practices in which the body is the main means of transmission and transfer of knowledge, knowledges, affections, identity and social memory, resigni-fying and reusing the past intermingled with the present and the collective. In such a way that perfor-mance does not exist if it is not through a body, through a subject that elaborates a discourse, a histo-ry, a narrative, of what surrounds it in its socio-cultural context, and of what it finds in its deepest interior, which, in turn, is a political act. We conclude that Taylor offers a notion of performance that offers both the materialisation of the creative process, as well as a potential for subversion, by activat-ing at the intersection between aesthetics and activism. It deals with behaviours and practices that cut across gender, ethnicity, citizenship, as well as acts of resistance and disobedience, activities that are daily reproduced and rehearsed in the public sphere.

Keywords: body, performance, subversion, territory, memory

RESUMEN

En este artículo analizamos el concepto de performance para Diana Taylor, que considera como una lente epistémica y metodológica para estudiar prácticas culturales en las que el cuerpo es el medio principal de transmisión y transferencia de conocimientos, saberes, afectos, identidad y memoria so-cial, resignificando y reutilizando el pasado entremezclado con el presente y lo colectivo. De tal mane-ra que la performance no existe si no es a través de un cuerpo, de un sujeto que elabora un discurso, una historia, una narrativa, de lo que le rodea en su contexto sociocultural, y de lo que encuentra en su interior más profundo, lo cual, a su vez, es un acto político. Concluimos que Taylor ofrece una noción de performance que ofrece tanto la materialización del proceso creativo, como un potencial de subver-sión, al activarse en la intersección entre estética y activismo. Trata de conductas y prácticas que atra-viesan el género, la etnicidad, la ciudadanía, así como actos de resistencia y desobediencia, actividades que diariamente son reproducidas y ensayadas en la esfera pública.

Palabras clave: cuerpo, performance, subversión, territorio, memoria

1 INTRODUCCIÓN

En la actualidad, Diana Taylor es una de las mayores especialistas en el ámbito de la teoría de la performance, profesora en el Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de New York, así como fundadora y directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Como mexicano-canadiense viviendo en Estados Unidos, consideramos que es una figura clave para reposicionar América Latina en el ámbito de los estudios de la performance. De hecho, es la propia Taylor la que rompe fronteras y engloba la performance de las Américas en un solo grupo profundamente interconectado. Partimos de la convicción de que las teorías generadas en el sur no son menos valiosas que las del norte global, sino igualmente contextualizadas, subjetivas y relevantes: “dentro de las ciencias sociales la cultura precolombina se ha reconocido hace tiempo” (Taylor, 2011a, p. 404). A pesar de ello, en el contexto de los estudios de performance, Diana Taylor es pionera en utilizar la práctica de la performance como una herramienta que considera el cuerpo como el eje central y afirmar que no es una invención del mundo occidental de los años sesenta, ni surge con las vanguardias artísticas. Según Taylor, podemos rastrear su origen en culturas previas si somos capaces de reconocer sus performances como actos de transmisión de memoria e identidad:

En América, la conceptualización de lo noescrito como efímero o ilegítimo es deudora del sistema colonialista, a través del cual Occidente avasalló la cultura indígena por considerarla no sólo a contramano de las creencias del catolicismo sino también porque no utilizaba la escritura como medio de transmisión (Taylor, 2011a, p. 403).

El marco teórico de este trabajo se centra en los trabajos de Diana Taylor, aún siendo conscientes de que abordar la totalidad de sus aportaciones, en la extensión de un manuscrito de estas características, es una tarea extremadamente compleja. Asimismo, se confrontan los planteamientos de Taylor con otros autores de referencia, tales como Hannah Arendt, Judith Butler, Peggy Phelan, Regina José Galindo, Pancho López, Ileana Diéguez, Richard Schechner, Michel Foucault o Guy Debord. Sobre todo, resaltamos el diálogo que se produce entre el concepto de cuerpo en Taylor con la concepción de Judith Butler (1998, 2002, 2007), ya que presenta muchas convergencias. Ambas asumen el cuerpo y el género como una construcción social, producto de una dialéctica entre el dentro y el fuera, entre el cuerpo individual y el cuerpo social, reflejo de los acontecimientos sociales y políticos del lugar. Para ellas la identidad no es una certeza o dato inmutable, sino un proceso inestable y en movimiento, siempre en relación con la otredad.

2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este artículo es presentar la noción de performance en Diana Taylor, vinculada a la variable de cuerpo, de tal manera que la autora propone la producción de una teoría y saberes *corporizado*. Para ello, se reflexiona sobre diferentes cuestiones planteadas por Taylor, tales como: la relación entre el sentimiento y la acción política; la distinción entre afectos y emociones, entre archivo y repertorio; así como la posibilidad de utilizar los restos de las prácticas culturales, entre ellos la vasta variedad de espectáculos de diferentes tradiciones, o incluso las protestas políticas.

El artículo se centra en el análisis de fuentes primarias, utilizando una metodología descriptiva rigurosa para hacer un recorrido bien documentado de la obra de Taylor. Se utiliza la citación directa, a modo de representación de un pensamiento más amplio y diverso. La descripción predomina sobre lo argumentativo, con el objetivo de demostrar las intersecciones entre estética y activismo que se dan en los ejemplos propuestos, como los casos prácticos de H.I.J.O.S, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

3 CUERPO Y PERFORMANCE EN DIANA TAYLOR

Como aporte fundamental de Taylor que aquí proponemos, la performance –además de ser una manifestación artística que incluye diferentes prácticas y acontecimientos, como rituales, danza, teatro, funerales o protestas políticas– también constituye una lente epistémica y metodológica para estudiar prácticas culturales en las que el cuerpo es el medio principal de transmisión y transferencia de conocimientos, saberes, sentido de identidad y memoria social. Cuando la autora analiza qué es la performance, qué hace, qué permite teorizar y qué relación mantiene con los sistemas de poder (Taylor, 2012, p. 14), una de las características principales que defiende es la centralidad del cuerpo en su hacer, entendido como prácticas corporales. Se trata de conductas y prácticas que atraviesan el género, la etnicidad, la ciudadanía, así como actos de resistencia y desobediencia, actividades que diariamente son reproducidas y ensayadas en la esfera pública. De tal manera que la performance no existe si no es a través de un cuerpo, de un sujeto que elabora un discurso, una historia, una narrativa, de lo que le rodea en su contexto sociocultural, y de lo que encuentra en su interior más profundo, lo cual, a su vez, es un acto político. El cuerpo es la clave de la performance: los artistas lo ponen en el centro, los activistas lo usan para intervenir en conflictos sociales, protestas, demostraciones, y los académicos de la contemporaneidad comienzan a cuestionar la noción de cuerpo. Por tanto, “los cuerpos son complicados, altamente contruidos, con normativas y antinormativas que deben ser consideradas. Y deben ser consideradas desde todas las diferentes áreas: la artística, la activista y la académica” (Taylor, 2018). En palabras de la propia autora, el cuerpo es:

Materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo “natural” o dado. Los artistas son los que juegan con la idea de representación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social [...] la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no (Taylor, 2011b, p. 12).

Por tanto, hay que entender la performance como un fenómeno que cada persona habita de manera diferente, con sus propios movimientos, gestos, con cada manera de expresar un sentimiento a través del cuerpo inserto en el contexto, transmitiendo saberes sociales, memorias y sentido de identidad a través de acciones reiteradas¹. Este concepto de performance no se limita al espacio expositivo ni al escenario, sino que precisamente se sitúa en ese espacio común,

donde se pueden observar los comportamientos corporales y su organización. La autora afirma en una entrevista que: “son actos culturales que se realizan con y entre otros. Gestos activistas frente a los peligros que nos rodean... Es rebelde y transgresor. Transmite presencia y no solo la representa” (Taylor, 2016a, párr. 5). Según la autora, los cuerpos están comunicados a través de una red que se extiende hacia el entorno, de manera grupal mediante la capacidad sensorial (vista, oído, olfato, tacto y gusto). Taylor afirma que estos sentidos activan nuestros sistemas hormonales y neurológicos, que a su vez se comunican con el cerebro y con otros órganos (glándula suprarrenal e hipotálamo), desencadenando respuestas emocionales y sentimientos de felicidad, rabia o miedo:

Los procesos y acciones corporales, por tanto, son menos controlables que la práctica discursiva. A diferencia de los medios de comunicación, dominados en gran parte por los intereses corporativos, los cuerpos sirven como su propia forma de mediación [...] La comprensión de la acción encarnada “en vivo” es crucial para entender cómo “hacer creer”, forma la creencia y da forma a las realidades políticas. Si menospreciamos los afectos, descuidamos aspectos vitales de la protesta y de los movimientos sociales —el visionario, el comunicativo, el emocional y el contestatario— (Taylor, 2017, p. 17).

4 SER Y ESTAR CON LOS OTROS: EL ESPACIO DE APARICIÓN Y PRESENCIA CORPÓREA

La teórica establece una distinción entre afectos y emociones, ya que los primeros se diferencian en que son identificables y nombrables, “intensidades pegajosas que se encuentran dentro de y entre los seres vivos” (Taylor, 2017, p. 18). Un ser vivo se compone de dichas intensidades corporales (y no solo refiriéndose al cuerpo humano), sintiendo y comunicando todo lo que existe alrededor: “La piel es permeable a su entorno, así como es capaz de contener la integridad interior del cuerpo. De pie y muy junta, el malestar de la gente se hace palpable” (Taylor, 2017, p. 18). Los cuerpos se dan fuerza y animan unos a otros al estar juntos, de manera que la política toma ese espacio que hay entre las personas, en la brecha que los une y, a la vez, los separa. Lo que hay entre medio es clave para entender la relación entre sentimiento y acción política. Tiene reminiscencias de ese espacio de aparición del que nos habla Hannah Arendt (1993), esto es, una forma de organización donde los seres humanos están juntos en expresión y en acción, donde el espacio de aparición: “surge del actuar y del hablar juntos, y su verdadero espacio se encuentra entre las personas que viven juntas para este fin” (Arendt, 1993, p. 230). Además de Arendt, Taylor (2017) también rescata a Butler (2011) en este aspecto, ya que destaca la importancia que le da la filósofa al espacio intermedio:

No one body establishes the space of appearance, but this action, this performative exercise happens only “between” bodies, in a space that constitutes the gap between my own body and another’s. In this way, my body does not act alone, when it acts politically. Indeed, the action emerged from the “between” [No hay un solo cuerpo que establezca el espacio de aparición, sino que esta acción, este ejercicio performativo, solo ocurre “entre” los cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi propio cuerpo y el de otro. De esta manera, mi cuerpo no actúa solo cuando actúa políticamente. De hecho, la acción surge de lo que hay en el “entre”] (Butler, párr. 5).

El Estado supone que controla el espacio de aparición, además, exige continuas demostraciones de lealtad por parte de sus súbditos, sujetos vulnerables que, a su vez, con su sola presencia

pueden darle la vuelta a la situación y pasar de ser sujetos domesticados a revolucionarios. De manera que la presencia de los cuerpos hace que: “dicho espacio de aparición se transforma, pasa de un espacio simulado de representación política a uno performático de política contestataria; una desidentificación con la imagen que la autoridad busca crear a través de un montaje de carácter colectivo” (Taylor, 2017, p. 13). La presencia corpórea, según Taylor, es un modo de situarse física, académica y políticamente:

Apelo a un *compromiso corporizado* junto con quienes nos rodean, que nos lleve más allá de las distintas disciplinas y las restringidas formas del saber que nuestras tradiciones eurocéntricas nos ofrecen [...] Me interesa el conocimiento como un acto de presencia que se realiza con los otros. Me uno a otros viajeros, compañeros que huyen de las disciplinas, así como a aquellos que buscan prácticas epistémicas alternativas en otros lugares, en el arte, el performance y formas alternativas de construcción del mundo [...] ¿Cómo desaprender y aprender de nuevo, de otra manera? ¿Qué podemos rescatar de lo que hemos aprendido para redirigirlo y desarrollar otros modos de conocer? (Taylor, 2017, pp. 13-14).

La presencia y el estar presentes implican un conocimiento que no quiere ser atrapado dentro de los muros de las universidades, o comercializado por la industria, sino que Taylor propone generar conocimientos comprometidos, que fluyen entre cuerpos interrelacionados que están en diálogo y caminan junto a los otros: “con todas las trampas, las complicaciones y las contradicciones que eso implica [...] *Ser y estar con, en tránsito*; significa nunca llegar, significa ocupar el permeable tiempo y espacio del presente, el ser y estar aquí, ahora, con los otros” (Taylor, 2017, p. 15).

Sin embargo, la performance también contiene un lado inverso, un espacio entre la organización empresarial y como práctica en la evaluación del potencial de trabajadores y productos. Taylor aborda estos nuevos usos de la palabra performance vinculados con el poder, pero no un poder vertical que domestica los cuerpos al modo de Michel Foucault (2002, 2006), sino el de un capitalismo en su dimensión espectacular (Debord, 1995), el de un poder que modela subjetividades: “el cuerpo humano se ha convertido en un proyecto por realizarse, un desempeño más, dentro de un sistema de representaciones mediado por las nuevas tecnologías digitales” (Taylor, 2012, p. 96). La relación cuerpo-tecnologías-poder abre nuevos espacios donde la performance puede ser ambivalente, tanto ratificar esos sistemas de poder, como al mismo tiempo desafiarlos y resistirlos, pero no se va a tratar este tema, aunque sea de gran interés en plena revolución tecnológica, ya que rebasaría los límites de este texto.

Taylor apuesta por una lectura compleja de la performance, debatiendo definiciones, rompiendo con nociones normativas de conducta, y entendiendo las normas como construidas y negociadas. La performance la entiende como una forma artística copártcipe de lo real, que problematiza la representacionalidad: “El performance, como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente ‘real’” (Taylor, 2011b, p. 9). Un ejemplo de esto se da en el uso de estrategias performáticas por parte de los pueblos prehispánicos, en lo que se refiere a la transferencia de saberes sociales, memoria e identidad, que la autora denomina prácticas de inscripción y prácticas de incorporación, las primeras relativas a la escritura y las segundas al cuerpo:

El conocer, como la memoria, como la identidad, es un hacer llevado a cabo en el presente [...] Es un trabajo de *hacer presencia*, *hacer memoria* [...] Nadie está exento de la necesidad de explorar, investigar, verificar, repetir, interactuar, aunque se den decepciones, pasos en falso, des-identificaciones y a veces apropiaciones fuera de lugar; es decir, todos los riesgos de llegar a saber algo, del aprendizaje, de la presencia (Taylor, 2017, pp. 32-33).

Para la autora, la performance es conocimiento y, si la academia ha privilegiado la vista, la lectura, la escritura y lo no biográfico como herramientas de conocimiento, plantea que una forma de conocer es a través del cuerpo y lo biográfico, por su capacidad de transmitir afectos, memoria e identidad, resignificando y reutilizando el pasado entremezclado con el presente y lo colectivo: “Es una forma de mirar y conocer lo que está pasando a través del poder que tiene el uso del cuerpo” (Taylor, 2016a, párr. 14). Según ella, llevamos incorporado un enorme repertorio cultural que nos ha enseñado nuestra comunidad a través de la familia -transmisiones corporales, a veces ni siquiera conscientes-, a la vez que viajamos y adquirimos parte del repertorio cultural de otras culturas, que es enorme. Eso significa que no hay un solo repertorio, sino múltiples, a los cuales se puede acceder a lo largo y ancho del planeta, ya que no solo se tiene acceso a los de la propia cultura. Lo que sí precisa la autora, es que hay diferentes formas de acceder a ese repertorio, ya sea de manera más superficial o profunda: “Si es más profunda pueden convertirse en una parte más de mí” (Taylor, 2016b). Al hacer algo tan suyo, tan profundo, puede ser parte de la propia persona y de su cuerpo, y para internalizar lo aprendido también sirve la repetición y el entrenamiento (Taylor, 2016b).

5

LA PERFORMANCE COMO HERRAMIENTA DE TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA CULTURAL COLECTIVA

En relación con la performance y el cuerpo, la autora hace una clara distinción entre archivo y repertorio, que analizamos a continuación. Con archivo hace referencia a los objetos o materiales supuestamente resistentes al cambio, aquellos que pueden ser reexaminados y estudiados desde la distancia, tanto en términos espaciales como temporales, de manera que un investigador puede volver a revisar un manuscrito antiguo, por ejemplo: “Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe” (Taylor, 2011b, p. 14). Con archivo se refiere a textos literarios, cartas, documentos, estadísticas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, USB, ordenadores, etcétera (Taylor, 2007, p. 10). A diferencia de otros teóricos, Taylor pone en valor algo ignorado en la memoria de archivo de la performance, esto es, la posibilidad de utilizar como objeto de análisis –que guarda una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo–, los restos de las prácticas culturales, artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, ceremonia o puesta en escena. Pueden ser ornamentos, vestimentas, instrumentos, bocetos escenográficos, todo material que de alguna manera conserva el registro de lo sucedido, así como el testigo mudo del acontecimiento: “Esta perspectiva desafía tanto la consideración del archivo como sistema de preservación de materiales duraderos como aquella que ubica al performance como un sistema marcado por la impermanencia” (Taylor, 2011a, p. 403).

Esta posición de Taylor difiere en algunos aspectos de otras teorías, que definen la performance como una interrupción y provocación en el espacio público de carácter efímero. Recordemos que Peggy Phelan (2011) delimita la vida de la performance al presente, mientras que el archivo

de la performance que propone Taylor (2012) implica permanencia, al ser un testigo mudo del acontecimiento. Sin embargo, ésta última matiza la idea de que: “un arte que surge sólo para desaparecer tiene sentido. El arte en vivo no se puede guardar. Como señaló Heráclito, “Nadie se baña dos veces en el mismo río porque todo cambia en el río y en el que se baña”” (Taylor, 2012, p. 143). De esta manera, una fotografía o un video no es la performance en sentido estricto, aunque pueda ser una parte fundamental de ella. Para Taylor (2011b), la performance es una parte integrante de toda la cultura, una manera válida mediante la cual las culturas pueden subsistir, al transmitirse de generación en generación. Analiza las expresiones corporales como sistemas de transmisión y preservación de la memoria, que denomina repertorio:

Tal como el archivo excede a “lo vivo” (ya que perdura); el repertorio excede al archivo. El performance “en vivo”, no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo. Un video de un performance no es el performance, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que se representa en el video es parte del repertorio). Pero eso no quiere decir que el performance, como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo, desaparezca. Los performances también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado. El proceso de selección, memorización o internalización y transmisión ocurre dentro de sistemas específicos de representación a los que a su vez ayuda a constituir. Muchas formas de actos corporales están siempre presentes y en un constante estado de reactualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o generación al siguiente. Los actos encarnados y sus representaciones generan, registran y transmiten conocimiento (Taylor, 2011b, p. 14).

La propuesta de la teórica para entender la performance como algo fugaz, pero que a la vez transmite valores e identidad, consiste precisamente en hacer esta distinción entre estos dos sistemas de transmisión de conocimiento diferentes, el archivo y el repertorio. Así, el repertorio circula a través de performances, gestos, movimiento, danza, canto, narración oral, mediante acciones pensadas como efímeras y de conocimiento no reproducible. De hecho, el repertorio requiere de la presencia de las personas, participando en la producción y reproducción del conocimiento, al estar allí y formar parte de la transmisión (Taylor, 2007). A diferencia de los objetos estables del archivo, las acciones del repertorio nunca permanecen igual: “la memoria corporal, por el hecho de ser ‘en vivo’, excede la posibilidad del archivo de capturarla” (Taylor, 2012, p. 155), sin embargo, lo que el archivo sí puede preservar es la representación del acto en vivo, ya sea a través de videos, fotografías o notas de producción y montaje. Asimismo, hay diferentes formas en las que el repertorio se puede vincular con el archivo:

Estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio entre otros, como por ejemplo, los sistemas visuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva. En ocasiones, ciertos objetos de archivo (una foto, por ejemplo) se convierten en parte de una performance (parte del repertorio), como cuando las Madres de Plaza de Mayo portan en sus cuerpos las fotos de sus hijos desaparecidos para realizar su reclamo de justicia. A veces, las búsquedas de materiales en archivos se convierten en todo un drama para el investigador. Los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras (Taylor, 2011b, p. 14).

Los actos corporales —a través de su reactualización y reduplicación en el proceso de selección de los mismos, la memorización y su transmisión—, hacen del archivo y del repertorio artefactos mediatizados. Para Taylor, “cualquiera sea la escala del evento, el performance siempre está mediatizado: los cuerpos de los artistas y de los espectadores/participantes reactivan un repertorio de gestos y significados” (Taylor, 2012, p. 74), esto “nos ayuda a entender el poder del performance para transmitir la memoria cultural colectiva” (Taylor, 2012, p. 158). Sin embargo, la autora especifica que el archivo y el repertorio no funcionan por oposición:

O en relación binaria, que el archivo y lo escrito constituyan el poder hegemónico, por ejemplo, y el repertorio sea el que provee el desafío anti-hegemónico. Hay todo un repertorio de prácticas corporales (como la tortura) que han contribuido al mantenimiento de un orden social represivo. El performance le pertenece tanto al fuerte como al débil (Taylor, 2012, p. 157).

Taylor (2007) propone una definición complementaria del medio, es decir, considera la performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento, tanto a través de las prácticas corporales como mediante los restos físicos o virtuales. Así, es tanto una praxis corporal como epistémica, donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes. En sus reflexiones, la autora afirma que la memoria es la condición principal para que funcione el evento performático como transmisión de saberes y conocimientos; asimismo, la memoria es precisamente el factor que determina la conceptualización del repertorio y del archivo. El repertorio alude a la memoria corporal puesta en acción en la performance sociocultural, que por medio de actos transfiere un saber efímero y no reproducible, convirtiéndose en actos de transferencia de saberes, conocimientos e identidades. Es decir, el cuerpo conoce (*embodied knowledge* o conocimiento encuerpado) y contiene el repertorio, la memoria pasada y presente, una historia que está en flujo, que no es objeto y se mueve dentro del cuerpo (Taylor, 2016b). La herencia cultural se transmite a través del cuerpo, mientras que la memoria cultural se transmite a través de la familia, pero en ambos casos son transmisiones corporales, que no son necesariamente conscientes, y a veces ni siquiera valoradas, como la acción de cocinar (Taylor, 2016b). Según la visión eurocéntrica del mundo, las culturas que no tienen libros (texto y palabra) no son valoradas, aunque tengan sus rituales y repertorios. Para la teórica, con el libro se da una separación entre el que conoce (académico) y el objeto que ha producido (libro), un objeto estable al que se puede volver dentro de cien años. En el caso del repertorio, no se da tal separación entre sujeto y objeto, ya que la transferencia de conocimiento es diferente (Taylor, 2016b).

6 PERFORMANDO EN LOS INTERSTICIOS DE LO POLÍTICO Y LO ESTÉTICO

Para Taylor, el término performance es el más apropiado para analizar una gran variedad de espectáculos de diferentes tradiciones culturales, o incluso las protestas políticas (Taylor y Villegas, 1994, p. 10-16). Sin embargo, Juan Villegas no coincide con la autora y afirma que los términos de discurso teatral o teatralidad son más afines para estudiar un carnaval o una protesta política (Taylor y Villegas, 1994, p. 315-316). Taylor defiende que este tipo de manifestaciones subversivas rechazan la institucionalización del teatro y cuestionan el sistema de representación teatral, cómplice del sistema social represivo, aunque “quisiera enfatizar que no todo el teatro (textos/ puestas) refleja o apoya este sistema coercivo” (Taylor, 1993, p. 52). Para ella, el teatro en las sociedades latinoamericanas y latinas ha funcionado como: “un sistema de exclusiones y

represiones y que, históricamente, ha servido intereses colonizadores, elitistas, y patriarcales. Para compensar, se ha intentado ampliar el canon introduciendo categorías teatrales dedicadas a recuperar o incluir lo que tiende a excluirse” (Taylor, 1993, p. 52), y más adelante afirmará que el teatro está “cargado de siglos de evangelización colonial o actividades de normalización” (Taylor, 2005, p. 5). Asimismo, la noción clásica de teatro implica una actividad mimética que tiene lugar en un espacio no cotidiano, dirigida a un público exclusivo. Tras examinar la dinámica de representación en el teatro, Taylor sugiere que el concepto de performance ofrece una salida más inclusiva, al ser un término más completo, que abarca y connota simultáneamente espectáculos callejeros, protestas políticas, festivales, carnavales, que constituyen: “un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar” (Taylor, 2005, p. 5). Este debate pone en evidencia que la identidad de la performance es inestable, que siempre está sujeta a nuevas negociaciones, y que esto no debe ser visto como un problema, sino como una oportunidad de diálogo y un desafío de crear algo nuevo:

Performance, como una estrategia deconstructiva, nos permite de-estabilizar un sistema de representaciones basado en un sistema binario exclusivo y reificante. Esto se ve no sólo en términos masculino/femenino como señalé brevemente, pero también en toda una serie de oposiciones que, desmitificadas, facilitan una crítica a nivel de clase social, identidad étnica y sexual (Taylor, 1993, p. 54).

Siguiendo en esta línea de pensamiento, a la autora le interesa en particular aquella noción de performance que se encuentra en la intersección entre lo político y lo estético, es decir, la que dirige su acción y sus prácticas hacia lo político, así como lo político que produce y trabaja lo estético. Considera que se trata de una especie de activismo donde sus protagonistas: “no aceptan el espacio público como zona de prohibición, sino que la usan como una arena de solidaridad y acción [...] Las políticas, al igual que el dolor, como estrategias performativas, transitan a la siguiente generación, transmitidas como el ADN” (Taylor, 2000, p. 40). A saber, si “el performance es un acto político por definición, o si lo político es siempre un performance [...] Como bien señaló Boal, el teatro (y yo diría la performance) es un arma muy eficiente. Por eso hay que defenderlo” (Taylor, 2012, p. 170).

Gran parte de los estudiosos consideran que arte y activismo no son lo mismo; y normalmente los artistas de performance se consideran más artistas que activistas. Regina José Galindo, dialogando con Taylor, afirma que: “una activista es alguien que busca establecer un cambio a nivel político. Tienes un goal específico, aunque puede ser eficaz, o no” (Taylor, 2016b). Sin embargo, Galindo no lucha por un objetivo en específico como artista, su finalidad es más idiosincrática y no tan directa como la política. La artista no se pregunta sobre la eficacia política de su trabajo, ya que para ella esa no es la cuestión en el arte: “Ella se pregunta si ese arte te ha movido, ahora, o más adelante, porque el arte deja huella, ya sea a corto o largo plazo. Son cuestiones diferentes” (Taylor, 2016b). En la misma línea, Ileana Diéguez (2009) propone que lo político en las prácticas artísticas no se configura por los temas y por las problemáticas, sino por la manera en que se construyen relaciones con el entorno, con la vida, con la memoria, con los otros, con la cultura y, no menos importante, con lo artísticamente establecido. Taylor lo describe de la siguiente manera:

El arte tiene un potencial de cambio y transformación en la conciencia a un nivel mucho más profundo, es más abstracto. El artista no está limitado a un gol, o a una política, es algo más amplio. Para mí lo mejor es cuando trabajan juntos los artistas y los activistas [...] El arte a veces puede ser más real que la realidad. Estas prácticas a veces van más directas a la esencia de lo que significa la vida, son cuestiones eternas. Los artistas nos dan el vocabulario y el lenguaje para hablar de ciertas cosas, o imágenes para pensar con ellas, para pensar a través de ellas, para expresar la cultura. Los artistas nos dan el marco de referencia para reconocer ciertas cosas como familiares, aunque las expresen de manera no familiar (Taylor, 2016b).

Precisamente el potencial político de la performance no solo reside en su capacidad para cuestionar al poder, sino que también remite a la polis, al hecho de estar y convivir, apelando a la participación: “¿qué hago ahí y cómo afecto lo que pasa ahí?” (Taylor, 2016a, párr. 7). Ejemplos como el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas o las Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de la plaza de Mayo e H.I.J.O.S (organización que reúne identitariamente a los hijos de desaparecidos), con sus propuestas de denuncia y demanda de justicia ilustran con claridad la relación entre arte y activismo. No se trata de una representación, sino de una acción, un acto efímero y fugaz, que es inestable, como toda forma de comunicación, que tanto puede dar cabida a lo más poético como a lo más violento o intimidatorio, como el caso del Ku Kux Klan en Estados Unidos o la militarización de ciudades como Tijuana, con soldados armados, cubiertos con pasamontañas, paseando cotidianamente. Son ejemplos que:

Muestra la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo humano, la condición del homo sacer y la “vida nula” que describe Giorgio Agamben, el cuerpo que sufre, que muere, el cuerpo invisibilizado que, a la vez, es la zona de confrontación entre poderes [...] El performance también puede escenificar el percepticidio, el triunfo de la atrocidad que nos impulsa a cerrar los ojos. Los espectáculos de violencia nos dejan mudos, sordos, ciegos. Tenemos que negar lo que vemos y, al cerrar los ojos, nos hacemos cómplices de la violencia que nos rodea [...] El performance, por ser radicalmente inestable, puede apoyar los sistemas de poder como puede también subvertirlos. Depende de quién y cómo lo maneje (Taylor, 2012, pp. 108-109).

6.1 El estudio de caso de H.I.J.O.S., Madres y Abuelas de Plaza de Mayo

Como estudio de caso, Taylor (2007, 2011a) analiza las prácticas de activismo de organizaciones de derechos humanos vinculados a los desaparecidos de la última dictadura militar Argentina entre 1976-1983, como H.I.J.O.S, las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo. Los miembros de estas organizaciones no solo están conectados por cuestiones genéticas (las Abuelas han construido un mapa que usan para localizar a sus nietos, robados por los militares durante la dictadura), sino que también se vinculan a través de una genealogía de la performance:

Estas organizaciones se caracterizan porque convierten el trauma personal de la pérdida de un ser querido en el elemento central de su activismo. En vez de situarse, como en el caso de los estudios psicoanalíticos, en una perspectiva individual para dar cuenta de los modos en que estas personas tramitan su dolor, los estudios del performance, sin desatender lo personal, se focalizan en la experiencia colectiva del trauma, y, en este

caso específico, en cómo ese trauma histórico se transmite de generación en generación, no sólo entre familiares sino con la participación de toda la comunidad [...] este trauma personal que se canaliza a través del performance en activismo político se convierte en material de agencia cultural y en un acto de transferencia, que tanto actores locales como internacionales pueden reproducir en sus contextos específicos (Taylor, 2011a, p. 404).

A través de este ejemplo práctico, Taylor nos muestra que tanto el archivo como el repertorio son dos sistemas de conocimiento y preservación de la memoria del trauma, que se activan en estos performances a la vez que desafían a la desaparición: “La performance hace énfasis en el aquí mismo del trauma, y el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado” (Taylor, 2000, p. 40). A partir de este análisis de caso, la teórica afirma:

El performance opera para transmitir recuerdos traumáticos, a partir de y al transformar un archivo y un repertorio compartidos de imágenes culturales. Estos performances de protesta funcionan como “síntoma” de la historia (es decir, la exteriorizan), parte integral del trauma. También declaran una distancia crítica para elaborar un reclamo, al afirmar lazos y conexiones mientras denuncian violaciones a los contratos sociales. Y, como el trauma, el performance de protesta invade, de forma inesperada, el cuerpo social. Su eficacia depende de su capacidad de provocar reconocimiento y reacción en el aquí y ahora más que depender del recuerdo. Su única esperanza de supervivencia, como señalaría Dawkins, es que se popularice; otros continuarán la práctica. Y, por último, estas protestas performáticas que se generan en el trauma también nos exigen una reflexión: a través del énfasis en las acciones colectivas organizadas por los familiares – Abuelas, Madres e HIJOS– estos grupos son los primeros en reclamar a los espectadores que no olviden su rol en el drama. La mayoría de quienes vemos o participamos en estas formas de performance de protesta no somos víctimas, sobrevivientes ni perpetradores, pero eso no quiere decir que no nos corresponda un papel en el drama global de las violaciones a los derechos humanos [...] Así, el ADN del performance, como la investigación biológica en curso, puede expandir, más que limitar, nuestro sentido de conectividad: todos compartimos una buena parte de materiales genéticos, culturales, políticos y socioeconómicos [...] el ambiente colectivo del trauma toca y afecta a todos (Taylor, 2011a, pp. 428-429).

La performance crea un espacio privilegiado para entender el trauma y la memoria: “Trauma, y sus efectos ‘postraumáticos’, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias” (Taylor, 2000, p.34). Aunque performance no sea lo mismo que trauma o memoria, comparten su carácter reiterado, son experiencias en el presente que funcionan en ambos sentidos, como transmisor de la memoria traumática y, a la vez, como reescenificación:

Las performances de estos activistas también transmiten información cultural codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias que son transmitidas salen de material existente. Las performances reproducen y transforman los códigos heredados. No toda la información heredada es reusada. Algunos materiales se seleccionan; otros son descartados. La información que se recibe a través del ADN es muy concentrada, sin embargo, es claramente legible. Lo mismo, propongo, se puede acertar en relación a estas

performances [...] En parte el tronco de todo esto proviene de la naturaleza traumática de la herida. Trauma produce una dislocación, una ruptura entre la experiencia vivida y la posibilidad de entenderla. El traumatizado como propone Cathy Caruth, “conlleva una historia imposible dentro de sí mismo”. Para las Madres, el trauma deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través de la performance (Taylor, 2000, pp. 34-35 y 38).

7 RESULTADOS

Se trata de diseccionar y comprender las teorías planteadas por Taylor, desde un punto de vista crítico y reivindicativo, con rigor científico y producto de un exhaustivo trabajo de investigación. Con lo cual, se pretende que este texto sea una pequeña contribución a un futuro donde las teorías generadas en el sur puedan ocupar su propio lugar en la producción cultural, introduciéndose en el debate internacional sobre la performance. Se apela a un compromiso para dejar de repetir acríticamente ideas que provienen de un único contexto sociocultural, que no debería entenderse como universal, sino que nos lleve más allá de las distintas disciplinas y formas del saber tan restringidas que ofrece nuestra tradición eurocéntrica.

8 CONCLUSIÓN

Concluimos que Taylor es una de las pensadoras más relevantes para comprender nuestra contemporaneidad, el mundo presente que vivimos aquí y ahora. La pensadora describe un sujeto que atraviesa los límites de la identidad, ya sea territorial, personal o colectiva. Parte de un cuerpo que es campo de batalla, junto a la performance, que ofrece tanto la materialización del proceso creativo, como un potencial de subversión al activarse en la intersección entre estética y activismo. La autora considera central la noción de resistencia y transgresión que contiene la performance, que no se limita a la repetición mimética, no necesita ser igual a sí misma continuamente. La performance que propone es una forma de comunicación con los demás, que convierte el cuerpo y el gesto en un acto de celebración y rebelión. Las acciones cotidianas generan otros sentidos a través de la performance, traduciendo ideas a través de la acción y del propio cuerpo, con la intención de decir algo, de celebrar, de llamar a la desobediencia, de plantear problemas. Mediante la performance, el cuerpo da forma y se pierde en ella, convirtiéndola en una práctica crítica, basada en el sentir y en el ver con el cuerpo, más allá del dominio de la vista (Taylor, 2016a). Uno de los aspectos más interesantes de la definición de performance de Taylor (2011, 2012) es que contiene el verbo (performar) y al actor social (el/la performancera) dentro de la misma palabra, y es precisamente ahí donde ubica el potencial de intervención pública, cuestionamiento al poder y a la autoridad. Como afirma Pancho López (2022), la performance es como un perro domesticado que en cualquier momento puede ladrar y morder, que recurre al gesto y al movimiento para romper con lo establecido. Es por eso por lo que la performance, como hemos demostrado a lo largo de este artículo, es un espacio tan útil de resistencia.

Para finalizar, y como aportación a la discusión sobre la temática trabajada en este artículo, podríamos afirmar que la dimensión estético-política que tiene la presencia del cuerpo en la performance nos lleva a reflexionar sobre otras cuestiones, comprendiendo el cuerpo a través de

la realidad y del contexto en el cual vive. Esta visión nos permite inferir que toda obra artística se inscribe, en primer lugar, en un territorio que hay que tener en cuenta en el análisis, a pesar de que el yo de la performance es central, es el que comparte una experiencia, la calidad afectiva o las complicaciones éticas y políticas del contexto trabajado. Aquí se propone un concepto de yo con diferentes capas de complejidad, que se adapta a las circunstancias contextuales que pensaba que controlaba, para luego ser sorprendido. Se trata de un nosotros más amplio que está interconectado, donde el espacio de aparición se ve modificado, producido nuevamente (Taylor, 2017). Este pensamiento es muy significativo con relación a los escritos académicos que estudian la performance, es decir, que se centran en una práctica en vivo y no tanto en documentos escritos. Se trata de unos hechos que quizás no se presentan en el mundo para ser diseccionados desde una relación sujeto-objeto de estudio, sino más bien en una relación sujeto-sujeto, como parte de un nosotros, un *ser con*, donde el yo está enredado.

APOYOS

Gracias al apoyo de la Secretaría de Universidades e Investigación del Departamento de Empresa y Conocimiento de la Generalitat de Catalunya/Unión Europea, Fondo social europeo; Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, programa de formación tipo 2 (PIPF2-4R); Govern de les Illes Balears, Institut d'Estudis Baleàrics.

9 REFERENCIAS

Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Paidós. (Obra original publicada en 1958).

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.

—(2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. (Obra original publicada en 1993).

—(2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1990).

—(septiembre de 2011). *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. Transversal. <https://transversal.at/transversal/1011/butler/en>

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. (Obra original publicada en 1967).

Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*. <https://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Siglo XXI*. (Obra original publicada en 1975).

—(2006). Los cuerpos dóciles. En H. Islas, *Antologías: investigación social e histórica de la danza clásica, moderna y en contextos no escénicos*. CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

López, P. (17-25 de septiembre de 2022). *A vista de pájaro. Una mirada al video performance de América Central*. Festival Internacional de Performance Art: III Edición El cuerpo importa, Ibiza, España.

Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor y M. Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Schechner, R. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. University Press of Pennsylvania.

Taylor, D. (1993). Negotiating Performance. *Latin American Theater Review*, 6(2), 49-57.

—(2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro al Sur. Revista Lati-noamericana*, 15, 33-40.

—(2005). Hacia una definición de “performance”. *Revista Picadero*, 15, 3-5.

—(2007). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. (Obra original publicada en 2003).

—(2011a). “Usted está aquí”: el ADN del performance. En D. Taylor y M. Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

—(2011b). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

—(2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

—(6 de noviembre de 2016a). El activismo como performance: una visión de Diana Taylor sobre rebeldía y transgresión. *Animal político*. <https://www.animalpolitico.com/2016/11/activismo-performance-una-vision-diana-taylor>

—(6 de junio de 2016b). Entrevista con Diana Taylor. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=0gJGqfEHWJY>

—(2017). ¡Presente! La política de la presencia. Investigación Teatral. *Revista de artes escénicas y performatividad*, 8(12), 11-34.

—(27 de noviembre de 2018). ‘Pensar como performance’ - Entrevista con Diana Taylor. *Aurora Boreal*. <https://www.auroraboreal.net/actualidad/entrevistas/2713-pensar-como-performance-entrevista-con-diana-taylor>

Taylor D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. y Villegas, J. (1994). *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Duke University Press.

NOTAS

1. Cuando Taylor habla de acciones reiteradas, se refiere a lo que Richard Schechner (1985) denomina comportamiento dos veces actuado o *twice behaved-behaviour*.