RUINAS, PERFORMANCE, CULTURA: algunas notas sobre la performatividad a partir de ThAMÉ – Teatro de Artesanos[1]

Por Jorge Xavier Carrillo Grandes
(UNA / SENESCYT-Ecuador)

> *…nos preguntábamos cómo hacer una propuesta propia y sentimos que había pocas propuestas escénicas que indagaran en los saberes ancestrales de la costa [ecuatoriana]. Entonces esta fue un detonante que nos hizo buscar estéticas propias. El trabajo con los museos antropológicos fue muy clave y también estaba el querer siempre cuestionar esta relación hombre/naturaleza, conservación vs destrucción, pero todo esto justamente siempre cuestionándonos cómo no caer en lo folclórico, y nos ayudó mucho poner algo abstracto a la estética porque si hablamos por ejemplo del legado de las culturas precolombinas pareciera que hay un eslabón perdido en conexión con nuestros días, y a nosotros nos encanta sugerir e imaginar con estas estéticas. (Huayamave, 2015)*

Este criterio de Julio Huayamave trae a colación un dilema: ¿cómo juntar en las prácticas escénicas lo contemporáneo y lo precolombino sin caer en lo exótico ni en lo posmoderno? Antes de contestar, consideremos que a partir de la conquista española de América, pasando por Colonia y hacia la República, la relación con las civilizaciones precolombinas siempre ha sido tensa. No solo por la explotación, primero, y las disputas culturales y político-hegemónicas, luego, sino porque el mismo reconocimiento de derechos recién en los últimos años se va concretando, a pesar del enorme sincretismo que se halla en nuestras cotidianidades[2]. Si bien las sociedades latinoamericanas ya

---

[1] El presente artículo responde a una invitación de Julia Elena Sagaseta, a quien agradezco profundamente, pues ella revisó críticamente un trabajo preliminar en el que esbocé algunas de las nociones elaboradas aquí. También debo mucho a Julio Huayamave, de ThAMÉ – Teatro de Artesanos, quien accedió amablemente a contestar las preguntas que le planteé sobre su trabajo artístico. Todas las omisiones y equivocaciones caen bajo mi absoluta responsabilidad.

[2] Al respecto, señalo que si bien hablamos en español, las matrices de pensamiento en América Latina no son las españolas sino las mezclas con las matrices de pensamiento de esas civilizaciones precolombinas, en mayor o menor medida; por eso, no hablamos castellano. De ahí que la comunicación verbal al interior de América Latina esté llena de equívocos y circunvoluciones. Solo piénsese en los verbos “coger” y “parar”. Esto es algo que Ngũgĩ wa

asumen su realidad de mestizaje profundo, las relaciones con el poder político, aún se mantienen difíciles porque los derechos ganados y el acceso al ejercicio del poder estatal, conlleva nuevas dificultades que fracturan a los mismos colectivos indígenas. De ahí que las relaciones interculturales ya no pasan por "mostrar" la realidad que padecen estos estratos sociales, sino que buscan asimilar las nuevas prácticas escénicas en tanto y en cuanto no solo son "expresiones" de una realidad, son la misma realidad. Hoy que las prácticas folclóricas se han legitimado y el asunto de las identidades se comprende como una conjunción y desborde de raza, género y clase social, la pregunta que vale hacerse desde América Latina es: ¿cómo no repetir lo que se hace en Europa y Norteamérica y cómo no repetir la imagen sufriente que el indigenismo construyó? La respuesta que nos ofrece Julio es contundente: "…sugerir e imaginar con esas estéticas".

Para lograrlo, ThAMÉ recurre a la performance para combinar danza butoh, mimo, clown, títeres e instalaciones multimediales, para apuntalar la investigación escénica y vivencial en conexión con diferentes culturas ecuatorianas. De ahí que el grupo, conformado por Mariuxi Ávila y Julio Huayamave y con residencia permanente en Guayaquil-Ecuador, emplee materiales naturales y reciclados para sus trabajos artísticos y, además, apoye activamente el proyecto "Cerros Vivos" que busca proteger el Cerro Paraíso, uno de los últimos bosques en medio de la ciudad, junto a la comunidad residente de dicho lugar[3].

Dada esta amplitud de actividades, es obvio que los intereses artísticos del grupo se han vuelto extra-artísticos ya que el ejercicio de la performance no se ha quedado en la formalidad de la experimentación artística. Tal como lo menciona Julio (2015):

> *…el caso con Cerros Vivos surgió como un activismo, por dar la casualidad de llegar a vivir en el cerro paraíso, y encontrar en este espacio que era necesario que se conociese como un punto verde para la ciudad a través de actividades ecoculturales que eran lo que podemos y sabemos hacer.*

En términos clásicos de los estudios de performance, resulta que la performance que practica el grupo retoma su raíz: lo performativo, de ahí su radicalidad: la performatividad.

Thiong'o ya lo revisa críticamente desde su relación con el inglés y su lengua keniata, el kĩkũyũ. Interesante sería hacer un análisis actualizado de esas relaciones en América Latina.

[3] Para mayor información puede revisarse su página web: http://thameteatro.blogspot.no/ y en http://cerrosvivos.blogspot.com/

Si tenemos en cuenta, someramente, la línea Austin-Derrida-Butler[4], las prácticas de ThAMÉ pretenden cambiar la realidad, no solo en lo escénico sino también en lo comunitario-social. Se trataría de aquello que Dwight Conquergood desde la praxis académica y comunitaria de la performance sugiere y cito *in extenso*:

> *1.* Realización*: hacer arte y rehacer la cultura; creatividad; corporización; proceso artístico y forma; conocimiento que proviene de hacer, comprensión participativa, conciencia práctica, performance como una vía de conocimiento.*
> *2.* Análisis*: la interpretación del arte y la cultura; la reflexión crítica; pensar acerca de, a través de y con performance; performance como un lente que ilumina la construcción creativa, contingente y colaborativa como dimensiones de la comunicación humana; conocimiento que proviene de la contemplación y la comparación; atención focalizada y contextualización como una vía de saber.*
> *3.* Articulación*: activismo, difusión, conexión con la comunidad; aplicaciones e intervenciones; investigación acción; proyectos que tienen impacto fuera de la academia y se enraízan en una ética de reciprocidad e intercambio; conocimiento que se comprueba en la práctica al interior de una comunidad; compromiso social, colaboración, contribución / intervención como una forma de saber: la praxis. (2013, pág. 42)*[5]

Desde esta perspectiva, la práctica de la *performance* atraviesa lo estético y se afinca en lo social, pues en este territorio extra-artístico más que certezas, emergen potencialidades, se deslizan *disposiciones*, más que precisiones históricas, se encarnan *genealogías*, se *corporizan* estéticas desconocidas de las que solo hemos heredado *ruinas*, en tanto fragmentos de historias que la arqueología como ciencia nos los acerca.

---

[4] Las expresiones performativas, a diferencia de las enunciativas, realizan acciones, cambian realidades. A estos se les llama actos de habla. (Austin, 1998); el acto de habla es un patrón de comportamiento autorizado, convención social, si no lo fuera no podría cambiar la realidad, no podría ser performativo (Derrida, 1989); el cuerpo es una materialidad cargada de significado, los cuerpos se hacen al ser nombrados en el mismo espacio y tiempo, pero estos mismo actos varían en el tiempo: los cuerpos de nuestros antecesores son distintos de nuestros contemporáneos y nuestros sucesores. (Butler, 2004)

[5] A menos que se cite la edición en español, las traducciones fueron realizadas por mi persona.

En este último párrafo, las palabras en cursiva son algo así como arenas movedizas. ¿Por qué? Porque son nociones traídas desde varios idiomas. Por ello, a continuación hago algunas disquisiciones sobre ellas a fin de abrir una vía para reapropiarse de esos términos importados.

1° Traducir.- Dado que *performance* no pertenece en sentido estricto al español, vale recordar que:

> *Es una traducción difícil porque no sólo implica el cambio de unas palabras en inglés por otras en español, sino el traslado de toda una "problemática" (para caer en un término odiado por Borges): tomarla de un mundo cultural que la reconoce como tal, y pasarla a otro, divergente de él, que no solo la desconoce abiertamente sino que "propondría" incluso sustituirla por otra, tal vez más radical, centrada no solo en la necesidad de reconocer al otro como tal sino en la tentación de dejarse ganar por él. (Echeverría, 1997)*

2° Disposición [*agencement*].- Si bien la palabra *agencement* en francés remite a "la disposición de objetos en una composición", cuando se traduce la misma expresión al español la idea cambia completamente, pues agenciar alude a "procurarse medios para conseguir algo". En ese sentido, prefiero verterla por "disposición", a fin de mantener la idea de multiplicidad que Guattari y Deleuze elaboran. Patrice Pavis (2014, p. 16) añade en ese sentido: "La disposición revela una estructura, una combinatoria colectiva; es casi un sinónimo de enunciación, similar a aquella situación (de palabras o de acciones) cuyas suma y consideración son indispensables para comprender los enunciados."

3° Genealogía.- Michel Foucault (1971) señala los recovecos que la noción de genealogía asume como parte de su análisis: accidentes, mínimas desviaciones, errores, malos cálculos. La idea es que las relaciones se pueden establecer en lo social sin recurrir a grandes marcos teóricos causales.

4° Corporización [*embodiment*].- La noción de *embodiment* y el verbo *embody* deberían ser traducidos por encarnación y encarnar, respectivamente, pero al poseer una fuerte connotación religiosa en nuestro medio, he optado por traducirlos por 'corporización' y 'corporizar'; estas nociones me permiten complementar tres niveles: (a) "hacer que con el

cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él" (Fischer-Lichte, 2011, p. 172); (b) ya que se trata de un proceso de encuentros en los que el cuerpo se abre en varios cuerpos perceptivos (Zarrilli, 2004, p. 655); (c) los mismos que se modifican, se transforman y se develan en un flujo de experiencias que oscilan en y entre los modos de orientación perceptiva y de intercambio en ese flujo. (Garner, 1994, p. 51)

5° Ruina [*Ruine*] y Ruinas [*Trümmer*].- El primer concepto, Walter Benjamin [(1991) y (2006)] lo toma de la tradición romántica para interrelacionar alegóricamente Historia y Naturaleza. En detalle, esta ruina es monumental ya que tiene que ver con una especie de pasado glorioso. Theodor Adorno reelabora el concepto de *Ruina* de Benjamin para:

> *…exponer la historia como historia del sufrimiento del mundo; como historia que no es significativa sólo en las estaciones de su ruina. A más significado, más ruina mortal, porque en lo más hondo es la muerte quien excava la quebrada línea de demarcación entre physis y significación. (1991, p. 124)*

Se aprecia que esta ruina está desgastada, derruida por el paso destructivo del Progreso de la Historia. No es casualidad que, dada ya la violencia en escala industrial durante la Segunda Guerra Mundial, aparezcan ruinas amontonadas en la famosa tesis IX sobre el concepto de historia, cuando el ángel de la historia en lugar de ver "una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar." (Benjamin, 2010, p. 24) A más de ser ruinas arquitectónicas, musicales y teatrales, son los vacíos conceptuales de la historia en los que la naturaleza pareciera inevitable pero que, de hecho, no es más que el resultado de una dominación histórica. Si al traducir ambos términos como "ruinas" y mantenemos los niveles analizados, podemos abrir una dialéctica interna del concepto: la ruina que potencia la imaginación pero que también se puede convertir en una verdad metafísica que debe recuperarse inevitablemente, en sentido hegeliano. Pero si se considera que las ruinas son efectos no solo del paso del tiempo sino de la destrucción que las civilizaciones humanas son capaces de realizar, se puede comprender que las ruinas son la muestra de esas relaciones de dominio durante la historia. Creo que este último punto podría

contribuir a una crítica de la cultura hegemónica en varios niveles y a una praxis más cercana en lo local.[6]

6° Performance.- "…si uno de los signos de la modernidad en el arte es la oposición a la función normativa de las tradiciones estéticas, la performance es ciertamente la forma artística que más ha teorizado sus objetivos." (Féral, 2011, p. 219) Cabe pensar, en consecuencia, que la performance reniega mantenerse en los espacios asignados socialmente: teatros, salas, galerías, museos. Su accionar, al desbordar esas arquitecturas, sea poniéndose en contacto con las mismas o contra ellas o buscando nuevas edificaciones para sus presentaciones, se ejecutó en diversos espacios y excedió los límites propios de cada disciplina artística. Solo así se entiende que en la actualidad, la performance es un género, con la capacidad de permear varias artes a la vez. No solo se transitan formalmente algunas disciplinas artísticas, esto mismo se asume como una crítica al mismo campo artístico y sus normatividades, que se corresponden a lo social. No es extraño, por consiguiente, que la performance se convierta en una toma de posición sobre el mundo.

Ese anclaje teórico permite que la performatividad dé por sentado el cruce artístico y que las búsquedas sensoriales se profundicen. Deleuze (1984, p. 22) lo señala: "Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura." Y él se decanta por la figura ya que potencia la sensación, el sistema nervioso, la carne y no se queda en lo abstracto, lo cerebral, lo óseo. Sin duda, la performance se encuentra pujando por esta vía más sensorial.

> *Hay pues un importante efecto a posteriori de la performance, efecto que valoriza una característica del fenómeno performativo: aquello que a menudo actúa como una huella, como un desbordamiento. Lo esencial de aquello que sucede para el espectador no ocurre necesariamente en el lugar de la performance, sino en otros lugares, sino después.*

---

[6] Las consecuencias analíticas de este punto pueden extenderse, por ejemplo, a lo epistemológico (cuál es el conocimiento aceptable y aceptado y sobre qué tradición está asentado), y a lo político (cuáles son las ideologías que apelan a esa idea metafísica de la recuperación de la ruina monumental). Sin embargo, estas posibilidades las dejo fuera porque exceden el propósito de la presente reflexión.

> *Habría que estudiar la performance como «política de los restos» para mostrar cómo toda la performance, incluso hoy en día, es interesante sólo por las preguntas que suscita, por lo no dicho que ahí se discierne, por lo que vuelve a emerger a la superficie de nuestras propias incertidumbres. (Féral, 2011, p. 228)*

Sin esas búsquedas sensoriales, esa resonancia posterior no sucedería. Los restos aún estimulan la carne: la performance permanece, como lo señala Rebecca Schneider (2011).

Performances culturales.- si las ruinas fueran meras figuras retóricas, divertido fuese lanzar competencias textuales en diferentes idiomas en las que varios jueces de la preceptiva literaria dieran resultados casi matemáticos de esas competencias. No obstante, fuimos arruinados durante la conquista, lo que sucedió después forma parte del mismo proceso, El Progreso. De ahí que solo nos quedó jugar:

> *…a ser europeos, imitando a los europeos, poniendo en escena lo europeo, los indios asimilados montaron una representación de la que ya no pudieron salir, y que es aquella en la que incluso nosotros nos encontramos todavía. Una puesta en escena absoluta, barroca: la* performance *sin fin del mestizaje. (Echeverría, 2002, p. 10)*

¿El Ángel de la Historia es una imagen alegórica de lo que sucedía en Europa durante la segunda guerra mundial o, visto en perspectiva histórica y genealógica desde América Latina, la mala conciencia de las ruinas acumuladas de la caminata expansiva de la misma razón europea?

–0–

Ahora bien, lejos de la valoración en términos de éxito, analizar las prácticas de ThAMÉ permite cuestionar nuestras mismas prácticas artísticas y su relación con lo social. Sin duda, el anclaje arqueológico les ha permitido visibilizar ruinas que son traducidas y dispuestas desde el sugerir y el imaginar, al usar sus propios cuerpos, no como un ejercicio de pedagogía y de recreación histórica sino como un rehacer

genealógico de la cultura que se actualiza y no pierde de vista lo contemporáneo en el orden político y estético: esa misteriosa integración con la comunidad pasa por poner justamente el cuerpo en esas necesidades locales que se suceden históricamente, o sea como un efecto de relaciones de dominio; sin estas consideraciones, todo proceso de corporización no tendría más que un sentido teórico y justificativo para los niveles administrativos de la gestión cultural. Partir de la performance escénica y deslizarse hacia la performance dentro de lo social, atravesando todo lo anterior lleva inevitablemente a asumir una postura frente a lo que sucede en la actualidad, no es un mero ejercicio de corrección política ante lo coyuntural, es entender la escena como parte de un proceso más complejo, de mestización permanente, que desborda los esquemas actuales del "reconocimiento cultural"[7].

Esta coherencia le permite a Julio Huayamave ejecutar en una de las zonas más transitadas de Guayaquil –el paso vehicular de las avenidas Francisco de Orellana y Plaza Dañín– una performance en la que realiza una danza yendo de ida y vuelta interrumpiendo el tránsito.[8] ¿Por qué lo hizo?

> *…con lo de los puentes me interesó dos momentos: la primera hora de la mañana y también las noches, en la mañana sí pensando en afectar a todos los que salen apresurados a sus labores y en la noche más como un proceso de indagación personal para que sea registrado. (Huayamave, 2015)*

Entonces, las intervenciones de Julio Huayamave son performances en la vía planteada anteriormente: él *dispone* su cuerpo para afectar el tránsito, provoca la *corporización* porque implica en su acción a los que pasan, el tiempo del lugar cambia por completo, crece la tensión y la posibilidad de *arruinarse*, pues traduce sus impulsos propios en una danza butoh que desacelera el tiempo y expone las fisuras de un sitio que no está asignado socialmente para el arte, visibiliza ese punto ciego y logra arruinar el

---

[7] Esos esquemas de reconocimientos ahora tan de moda plantean: "reconozco tu otredad siempre y cuando te integres en nuestro proceso de producción social." Plantear, en cambio, el mestizaje admite la permeabilidad cultural, no solo en términos políticos sino también en términos económicos. Para más detalles sobre este debate puede revisarse Stefan Gandler (Reconocimiento versus ethos, 2012)

[8] El registro de la performance la llevaron a cabo Alexander García y Enrique Pesantes del diario "El Comercio" de Ecuador. Puede verse la nota en el siguiente enlace: http://www.elcomercio.com/tendencias/juliohuayamave-performance-puente-guayaquil-butoh.html

paso vehicular en su arquitectura y muestra su raíz histórica: lugar de flujo del Progreso y el dominio histórico.

¿Es este un reconocimiento cultural? Por supuesto que no, porque interrumpir el flujo de la cotidianidad del Progreso puede terminar en la ruina corporal porque el ejercicio de la fuerza está a un pie de la aceleración. Quizás por ello el Ángel de la Historia se presenta como la trampa del reconocimiento tardío, cuando todo está ya destruido.

El doble nivel de la intervención le permite juntar: las preocupaciones por su propio cuerpo, las relaciones con los otros y, por lo mismo, con lo colectivo. Pero como se trata de una parte de su trabajo, y al formar Julio Huayamave parte de un grupo, lo anterior aparece como un eslabón de otra serie de preocupaciones: lo ecológico, lo histórico, lo identitario. En tanto artista, sus prácticas desbordan el escenario porque necesita alterar lo cotidiano y esta es su obra, no solo son ensayos para una estética (o poética).

En una época en la que los discursos políticamente correctos dan paso a los financiamientos institucionales, lo estético, como evento productivo, fácilmente puede caer en la negación de lo histórico y arrogarse un esteticismo neutral que vele por el arte solo como arte, o también se puede asumir las formas folclóricas ya exotizadas que por su valoración social bien empatan en los productos culturales enlatados que se venden bien tanto para el sector público como para el sector privado; en ambos casos, la producción de obras hallaría eco con mayor facilidad. Lo de los puentes, ¿podría venderse como un producto cultural? Esa labor justificativa le toca a los administradores de la cultura quienes siempre van a la caza de lo novedoso para justificar su función: incorporar todas las prácticas artísticas para acumular patrimonio sea en museos, sea en productos tangibles *a posteriori*. El mercado del arte contemporáneo compra y vende todos esos restos o compra el servicio performance para generarlos.

Hoy por hoy creo que la propuesta de ThAMÉ, con los problemas que se puedan hallar, marca una entrada justa para las artes escénicas que desean desbordar los límites hacia lo comunitario y tomar una postura en el mundo. Tal como Julio Huayamave (2015) lo reconoce: “el performance […sirve…] sobre todo para cuestionar, va más allá de lo estético.”

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (1991). La idea de historia natural. En *Actualidad de la filosofía* (págs. 103-134). Barcelona-España: Paidós.

Austin, J. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona-España: Paidós.

Benjamin, W. (1991). über den Begriff der Geschichte. En *Gesammelte Schriften* (págs. 691-706). Frankfurt: Suhrkamp.

——————(1991). Ursprung des deutschen Trauerspiels. En *Gesammelte Schriften I.1.* (págs. 203-430). Frankfurt: Suhrkamp.

—————— (2006). El origen del 'Trauerspiel' alemán. En *Obras (Libro I, volumen 1)* (A. Brotons Muñoz, Trad., págs. 217-459). Madrid-España: Ábada.

—————— (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos.* (B. Echeverría, Ed.) Obtenido de Bolívar Echeverría: Teoría Crítica y Filosofía de la cultura: http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf

Butler, J. (2004). Performative acts and gender constitution. En H. Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader.* New York-USA: Routledge.

Conquergood, D. (2013). Performance studies: interventions and radical research. En *Cultural struggles: performance, ethnography, praxis* (págs. 32-46). Ann Arbor, Michigan-USA: The University of Michigan Press.

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: lógica de la sensación.* (E. Hernández, Trad.) Cali-Colombia: Revista "Sé Cauto".

Derrida, J. (1989). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía.* Madrid-España: Cátedra.

Echeverría, B. (1997). *Queer, manierista, bizarre, barroco.* Obtenido de Bolívar Echeverría: Teoría Crítica y Filosofía de la cultura: http://www.bolivare.unam.mx/miscelanea/Queer,%20manierista,%20bizarre,%20barroco%20.pdf

——————(noviembre de 2002). *La clave barroca de la América latina.* Obtenido de Bolívar Echeverría: Discurso crítico y filosofía de la cultura: http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf

Féral, J. (2011). Que reste-t-il de la performance? Autopsie d'un art bien vivant. En *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites* (págs. 214-235). Montpellier-France: L'Entretemps.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid-España: Abada Editores.

Foucault, M. (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. *Épiméthée*, 145-172.

Gandler, S. (mayo de 2012). Reconocimiento versus ethos. *Íconos*(43), 47-64.

García, A. (15 de febrero de 2015). *El danzante de los puentes elevados lleva al límite lo escénico.* Obtenido de El Comercio: http://www.elcomercio.com/tendencias/juliohuayamave-performance-puente-guayaquil-butoh.html

Garner, S. (1994). *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama.* New York-USA: Cornell University Press.

Huayamave, J. (27 de mayo de 2015). Sobre el trabajo de ThAMÉ. (J. X. Carrillo, Entrevistador)

Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain.* Paris-France: Armand Colin.

Schneider, R. (2011). *Performing remains.* New York-USA: Routledge.

ThAMÉ Teatro de Artesanos. (2015). Obtenido de http://thameteatro.blogspot.com/

Zarrilli, P. (December de 2004). Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal, 56*(4), 653-666.