

## **Una mirada sobre la performance de guerra. La irrupción de lo real en sus múltiples formas**

Federico Aguilar (IUNA)

Si uno quiere sobrevolar el territorio de la performance siempre tiene que estar dispuesto a derribar muros o al menos ser consciente que estos están contruidos con materiales ruinosos. Uno de estos vulnerables muros es el que divide el arte de la vida.

Las performances que trataremos en este artículo no escapan al ruinoso muro y cómo hacerlo, si transitan uno de los fenómenos más extremos del ser humano, la guerra. Dejemos ahora que las palabras avancen y nos introduzcan en las relaciones entre la guerra y sus performances, en cómo el cuerpo es protagonista en ambas y por último, en las diferentes maneras que lo real embiste a la ficción volviéndola vulnerable, porosa, en las performance de guerra.

### *El cuerpo como soporte de lo real tanto en la guerra como en la performance*

Cuando uno lee a Clausewitz <sup>1</sup> observa lo refinada que puede ser la cuestión de la guerra, su naturaleza, su técnica, el honor, las tácticas y estrategias. Todos estos aspectos técnicos y racionales, que Clausewitz analiza de una manera que por momentos puede considerarse filosófica, tienen claramente otro costado. Podemos admirar el genio de grandes estrategas, fascinarnos con ciertas conquistas, y festejar o conmemorar las batallas que ganamos o perdimos con un fuerte sentimiento de identificación, pero sabemos que la guerra es también otra cosa. La letra de Homero en “La Ilíada” ya se hacía eco de este otro costado. No quiero decir que esta obra dejaba de lado las grandes estrategias, ni el virtuosismo del pensamiento o el honor, y por supuesto menos a la retórica, pero el poema homérico también dejaba ver el lado más salvaje e irracional de la guerra. Esto salta especialmente a la vista en la cantidad de metáforas y comparaciones que se usan como procedimientos literarios de animalización de los guerreros al momento de la batalla. Así los bravos y valientes contrincantes pendulan entre su sabiduría y capacidad de oratoria y los comportamientos propios de los animales más salvajes. Clausewitz no desconoce este

lado brutal y salvaje de la guerra y por eso en su libro hace referencia justamente a los límites para transmitir teóricamente la experiencia de la misma.<sup>2</sup> Podemos relacionar esa experiencia bélica de la que nos habla este autor con el lado más irracional y salvaje de la guerra, es allí donde aparece “Lo real”<sup>3</sup>, eso que es irrepresentable e inenarrable, lo demás es pura literatura. Decimos siempre que la guerra es un horror y efectivamente lo es. La guerra no se gana con mayor cantidad de goles realizados, con mayor cantidad de piezas de damas comidas o con mayor cantidad de votos en una asamblea. Clausewitz dice que toda actividad de la guerra

“está dirigida a destruir al enemigo, o, más bien, de privarle de su capacidad de luchar, ya que esto es inherente a su concepción. La destrucción de las fuerzas contrarias constituye siempre, en consecuencia, el medio de alcanzar el objetivo que busca el encuentro”<sup>4</sup>.

La guerra se gana, entonces, cuando un grupo destruye de tal manera las fuerzas del otro, que éste no puede ser más una amenaza para el triunfante. Ahora bien esas fuerzas son tanques, proyectiles, bombas, etc., pero también son humanos, cuerpos de soldados y civiles que mueren, que torturan, que son torturados, violados, etc. La guerra también es esto, acciones de cabal potencia sobre la realidad y sobre el cuerpo que propician la aparición de “Lo real”. “Lo real es la muerte”<sup>5</sup> dice Sánchez y la muerte es la ficha que hace ganar la partida en el juego de la guerra. El sufrimiento llevado a los extremos de la tortura, el hambre, la eliminación física son procedimientos con los que se ganan las guerras. Estos tienen un destinatario último, el cuerpo. Hasta ahora no se creó un tipo de batalla donde los contrincantes sean solo robots manejados por seres humanos que jueguen con el solo riesgo de perder máquinas y no vidas. Esto más que una guerra, sería una sublimación de la misma probablemente. Pensemos incluso en los aviones no tripulados que el ejército de Estados Unidos usa con regularidad en la frontera de Afganistán y Pakistán. Uno podría pensar que habría una deshumanización de la guerra y efectivamente esto ocurre de alguna manera, pero no de tal forma en que excluya como destinatario final al cuerpo. Por empezar estos aviones utilizan una tecnología que posee uno solo de los bandos, lo cual hace que el cuerpo del otro bando siga amenazado. A la vez esa tecnología que busca la supresión del cuerpo en el campo de batalla se utiliza pensando en la defensa justamente de este. Por otro lado pensemos que la historia nos muestra distintas respuestas que los grupos con desventaja en tecnología armamentística dieron a sus contrincantes: guerras de guerrillas, estrategias de inteligencia, dominio de los escenarios naturales, actos de terrorismo, etc. Estamos muy lejos todavía de un tipo de guerra que no implique costo humano y si esto ocurre

habría que pensar si esto sería una guerra u otra cosa, por el momento las cosas no son distintas.

Con lo dicho podemos pensar al cuerpo como destinatario principal de la guerra. A la vez sabemos que el cuerpo es el soporte privilegiado de la performance. Parecería que ambos fenómenos no pueden existir sin tener al cuerpo como protagonista. Así guerra y performance comparten este elemento que hace a su esencia. Es fácil pensar el jerárquico rol que el cuerpo tiene en distintos tipos de performances de guerra<sup>6</sup>: desfiles militares, demostraciones de fuerza, rituales previos a la guerra, etc. Son muchos los ejemplos, entre los más conocidos podemos encontrar la danza de guerra Maorí del “Haka”<sup>7</sup> o los multitudinarios actos políticos en la Alemania Nazi<sup>8</sup>. En estos se puede observar claramente el “guión” del que nos habla Schechner y como este determina poderosamente los cuerpos poniéndolos en un lugar de protagonismo<sup>9</sup>.

Volviendo a la cuestión de lo real en la performance de guerra, y ahora ya teniendo en cuenta el protagonismo del cuerpo en esta, podemos decir que el performer permite con su cuerpo otra forma de aparición de lo real, diferente al aspecto más psicoanalítico del término. Una de ellas está estrechamente ligada a la cuestión de la “eficacia” de los rituales. La eficacia sería la capacidad de transformar por medio del ritual. Esto, incluso lleva a Richard Schechner a hablar de estas performances como “transformances”. Para que la transformación se realice con éxito se deberá llevar a cabo comportamiento pre-establecido, en palabras de Schechner una “restauración del comportamiento” que acontecerá en un espacio-tiempo liminal. Según el autor, basado en los conceptos de Víctor Turner, lo liminal es aquel punto intermedio entre una estructura y otra que se da en un ritual. Es un espacio-tiempo antiestructural, ya que en ese momento se está produciendo la transformación y el objeto o sujeto en transformación ya no pertenece a su estado anterior, pero tampoco terminó de constituir su estado venidero. Así el cuerpo del performer deberá seguir una “partitura” en este espacio –tiempo liminal para que el ritual produzca la transformación con éxito, para que sea eficaz.

Por último trataremos en este artículo otra forma en la que lo real se manifiesta en la performance, y esta tiene que ver con “lo relacional”<sup>10</sup>, donde lo real son las relaciones entre las partes y la construcción que entre ellas realizan. La co-creación entre artistas y espectadores activos, junto con la inmediatez que la performance construye en las relaciones cuando se suspende la “ficción”, permite la aparición de lo real en el momento de construcción de la obra. Tal como lo explica Sánchez, tomando el pensamiento de Bourdieu, lo real es relacional por que la estructura social lo es.

Vamos ahora si a los artistas y a las obras donde analizaremos los conceptos recién mencionados.

*Marina Abramovic*

*o el cuerpo, lo más real es "Lo real"*

Según Sánchez, Lacan nos dice "Lo real es aquello que vuelve siempre al mismo lugar, a ese lugar en el que el sujeto (...) no es capaz de reencontrarlo"<sup>11</sup>. Por medio de la repetición uno transita nuevamente lo real pero esto escapa a su representación. Hay una "imagen pantalla", diría Lacan, que no permite la representación de "Lo real" por parte del sujeto. De esta manera "Lo real" es aquello que no podemos representar, que se nos escapa del sentido, pero que sin embargo busca la repetición. El sujeto busca transitar nuevamente aquello irrepresentable y lo hace, pero nunca puede acceder totalmente a él ya que aquella "imagen-pantalla" lo protege. Entonces ¿cómo irrumpe "Lo real" en la escena? Siguiendo el enfoque lacaniano, Sánchez nos habla de aquello que arremete contra esa "imagen-pantalla", que intenta romperla con imágenes que dejen de "representar lo real para presentarlo"<sup>12</sup>. Al respecto, el autor, se sirve de las palabras del artista Romeo Castellucci para explicar que "la materia (del cuerpo) es la realidad final (...) es el grado más delgado de comunicación"<sup>13</sup>. En la misma dirección está la explicación que el autor toma de Julia Kristeva al referirse a esa materia como lo abyecto. Escribe Sánchez

"Lo monstruoso aparece allí donde lo orgánico se vé privado de límites, pero esa privación de límites, esa indefinición es característico de lo abyecto. Lo "abyecto", según Julia Kristeva, es un estado intermedio, posterior al aún- no-ser (antes de la separación total de la madre) y anterior al ya-no-ser (cadáver reducido a la objetualidad)" y agrega "Ese estado de abyección es recordado o hecho presente por las imágenes de la deformidad, la sangre menstrual, el semen, los vómitos, los excrementos o la muerte"<sup>14</sup>

Marina Abramovich, "la abuela de la performance" tal como se autodenomina, es seguramente una de las artistas más interesantes para trabajar esta cuestión ya que usa literalmente su cuerpo como soporte artístico. Además, y ahora ya para nuestro tema específico, Abramovic trata la guerra como constante terreno de problematización de las huellas que su país le fue dejando; las guerras de sus padres *The Hero*(2001), la entrada del comunismo *The Lips of Thomas*(1975), las guerras fratricidas balcánicas *Balkan Baroque* (1997), etc. Veamos que ocurre con *The lips of*

*Thomas* que, a mi entender, es una de las que mejor ejemplifica la utilización del cuerpo como soporte artístico de “Lo real”. Antes de empezar nuestro análisis vamos a una descripción del espectáculo “fue desarrollada en la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria) en 1975. Consistía en una acción de dos horas de duración, en la que Abramovic, sentada desnuda sobre una mesa, comía primero un kilo de miel con cuchara de plata, posteriormente, bebía un litro de vino tinto en un vaso de cristal. Una vez finalizado este proceso, la artista rompía el vaso, rasgando su estómago con una estrella de cinco puntas, al tiempo que comenzaba a azotarse violentamente hasta no sentir dolor. Después, la artista tendía su cuerpo boca arriba sobre una enorme cruz compuesta de bloques de hielo. Una estufa enfocada hacia su vientre hacía sangrar las heridas. Marina Abramovic permanecerá en esta posición durante treinta minutos, mientras su cuerpo comienza a congelarse, hasta que el público interrumpe la acción retirando los bloques de hielo situados bajo la artista <sup>15</sup>.

La performer toma su propia materia corporal, en este caso la piel y la sangre, como elementos artísticos. La irrupción de “Lo real” se produce en la utilización de esa materia como soporte, materia que arremete contra la “imagen pantalla” que protege “Lo real”, y nos pone en contacto con ello. Esta obra, además, provoca al espectador convirtiéndolo también a él en escena. Fischer Lichte<sup>16</sup> relata las reacciones en los rostros del público y como estos se convertían en escena. El espectador deja ya de “interpretar” un signo para “experimentarlo”. La estrella roja que con sus cortes en el abdomen dibuja Abramovic, puede significar la opresión del estado comunista pero ahora ese significado no se “interpreta” se “experimenta”, tal como lo explica Fischer Lichte. Vamos sumando a esto que Marina Abramovic realiza su obra de manera ritual, ya que esta contiene los elementos de transformación y liminalidad. Como ritual el espectador se convierte en partícipe de la transformación de Abramovic cuando su cuerpo va sufriendo distintos tipos de flagelaciones. La performer rompe el tabú de la autoflagelación y esto contiene tanta intensidad que la decisión del espectador en parar la performance o dejar que siga, la convierte en liminal y relacional en un alto grado. El corte en el cuerpo con que dibuja la estrella roja, ese símbolo de opresión y también de guerra, dispara el aspecto relacional de la performance, y aquella cruz de hielo donde Abramovic empieza a congelarse, es su momento cúlmine, pues quizás hasta la vida o la muerte de la artista estaban en manos del público. Así Abramovic utiliza como soporte artístico su propio cuerpo, pero además, pone a disposición éste como lienzo donde los espectadores serán co-creadores. Esto es inevitable por que “Lo real” irrumpe en la escena y no deja escapar al espectador de la decisión de dejar continuar o no el flagelo. La obra de Abramovic genera las condiciones para que el espectador intervenga en la obra por y en “Lo real”.

*La fiesta del Arete Guazu  
o lo real en lucha por la identidad*

Vamos a analizar ahora una performance antropológica para ver como lo real se hace presente de diferente manera que en la obra de Abramovic. Para esto iremos a la ceremonia central del Arete Guazu (el gran Tiempo) “Ñande Arete Coñai” (Nuestro Verdadero Tiempo) que año tras año realizan principalmente las comunidades Ava Guaraníes y Chanés en el Norte Argentino<sup>17</sup>. En especial agudizaremos la mirada en el momento que se realiza la lucha del Toro y el Tigre al acercarse la finalización de la fiesta de Arete<sup>18</sup>.

Es preciso aclarar antes de comenzar a desarrollar nuestro primer ejemplo que los Ava- guaraníes, propiciadores de esta ceremonia, eran grandes guerreros. De hecho el término “Chiriguano” con el que eran denominados hasta hace pocos años, es un nombre despectivo puesto por los Incas. “Chiriguano” significa en quechua “mierda fría”. Los Incas le pusieron este nombre insultante, seguramente, como venganza verbal, ya que no pudieron vencerlos por medio de las armas. Mientras su Imperio se extendía a lo largo sin demasiados inconvenientes, los Guaraníes a lo ancho les pusieron límites. Este muro humano que impusieron los “Hombres-jaguales” con sus capacidades bélicas, no permitió la expansión imperialista de los Incas hacia la selva del Oriente. Este hecho, aunque no el único, ya nos permite apreciar su poderío y estirpe guerrera.

Comentado lo anterior comenzaremos con la descripción del rito poniendo en relieve cómo el cuerpo toma su lugar privilegiado en tanto performance. Analizaremos su implicancia liminal en relación con los efectos que tiene en lo real como ritual de guerra.<sup>19</sup>

El cuerpo dado a otros, a las Añas<sup>20</sup>, que son uno mismo, el “personaje real”

Para la fiesta del Arete Guazu que se realiza durante la cosecha, la comunidad entra por varias semanas en un tiempo liminal donde los vivos festejan con sus antepasados. Como todo tiempo liminal hace caer las estructuras. Así los bailarines, en parejas, tríos y grupos de más personas, giran alrededor de algún eje generalmente dado por un árbol o por una cruz adornada de flores de taperigua, símbolo del carnaval. Bailan todos sin distinción de edad, sexo o clase social. En la danza participan todos los vivos pero como ya dijimos el espacio y tiempo liminal también invita a los muertos, o mejor dicho los antepasados. Las Añas aparecen en forma de máscaras que llevadas por los danzantes hacen que los antepasados y los hombres

nuevos que todavía habitan este mundo compartan el mismo tiempo. Estos personajes siguen un comportamiento que se deberá respetar pues así lo marca la tradición<sup>21</sup>. Usarán principalmente la máscara pero además se vestirán de tal manera que su cuerpo no pueda ser reconocido. Marcarán todos el mismo paso de baile. Su voz será aflautada y dialogarán entre ellos con una especie de Sapucaí entrecortado y en escala descendente. Restaurarán todos los años un comportamiento que se viene repitiendo de generación en generación. Esta restauración tiñe la performance de una teatralidad innegable. Agregaremos que estos antepasados o Añas, como se le denominan en idioma Ava-guaraní, también participan de la lucha entre el Toro y el Tigre, a veces arengando, a veces esquivando las cornadas del Toro o las garras del Tigre. Esta restauración del comportamiento puede verse desde afuera como la construcción de un personaje, pero al ser esto un ritual, sus estructuras son más complejas. El bailarín no deja de ser él mismo, pero tampoco deja de ser el Aña, o si se quiere es a la vez él mismo y el Aña. La restauración, en este caso, se da manera liminal. Durante la fiesta predominará la antiestructura de la que habla Turner, por eso jugamos con el término de “personaje real” en este artículo. Hay una construcción de un personaje que a simple vista parecería otro, pero en realidad no es un otro, ese personaje son los antepasados y por lo tanto, a un nivel de identidad como comunidad, son también ellos mismos. Habrá que esperar que las máscaras sean tiradas al río y que arriadas por éste marquen el fin de la fiesta. Habrá que esperar este momento para que las Añas vuelvan a ser las Añas y los vivos vuelvan ser los vivos.

### El cuerpo y el riesgo simbólico en la lucha

A esta fiesta se suman personajes con máscaras de animales que acompañan la danza. Pero los principales son el Toro y el Tigre, que cuando hacen su aparición arremeten contra las Añas y las personas, que si bien no tienen máscara, tienen pintados sus rostros. Todos los participantes deben estar atentos para esquivar al Toro y al Tigre ya que pueden salir lastimados. La lucha es una lucha simbólica, el Toro es el extranjero, el español invasor, el Tigre, o mejor dicho el “jagareté”<sup>22</sup>, es símbolo de los Ava-guaraníes-Chanés. Ambos se enfrentarán en una especie de danza-teatro. La restauración del comportamiento para estos personajes tiene una característica doble, por un lado sus movimientos tienen la energía y velocidad de los movimientos de los animales, el Toro es fuerte pero también pesado, el Tigre es quizás menos fuerte pero es más rápido y ágil. Los danzantes toman características de los animales en energía, velocidad y forma de desplazamiento, pero estos no copian a los animales tal cual son. El Toro y el Tigre que luchan también tienen rasgos antropomórficos, a veces están en

cuatro patas pero a veces son bípedos. Esos animales son también los hombres que lucharon hasta la muerte en otros tiempos, son hombres guerreros. Ahora la lucha es simbólica, no hay muertos ni heridos, no es fácil detectar incluso alguna pelea a pesar del abuso del alcohol, y si la hay no es dentro del ritual. Podemos decir ahora que el rito tiene mucho de entretenimiento, la gente se divierte y mucho, pero no abandona el camino de la eficacia. Decimos ahora que la lucha es simbólica ¿Pero lo simbólico está lejos de la eficacia? No para este caso. Ya los embates de los cuernos de Toro que pueden herir de verdad a las Añas que no puedan esquivarlos, son quizás como reminiscencias de un pueblo que tuvo que luchar duro por su supervivencia y que actualmente lo sigue haciendo. El ritual es eficaz porque la lucha es actual. La lucha que se libra hoy es contra la marginalidad tanto económica como cultural. Este ritual, aunque a veces se manifieste con elementos que tienen que ver más con el entretenimiento, no perdió su eficacia<sup>23</sup>. Año tras año los habitantes de las selvas argentinas pueden volver a reconocerse a sí mismos y reactualizar su lucha como cultura amenazada. Es interesante observar que muchas de las culturas indígenas vecinas perdieron casi en su totalidad sus rituales tradicionales y fueron adoptando cada vez más como propio el “pim pim”<sup>24</sup>. Con este fenómeno vemos como Los Avaguaraníes-Chanés no solo conservan su ceremonia sino que la extienden a otros pueblos con renovada vitalidad. Es preciso observar incluso que hasta la versión del ritual más mercantilizada y que puede adjudicarse más al terreno del entretenimiento no hace perder su eficacia ritual a este pueblo. Me refiero a los corsos que se hacen en la ciudad de Tartagal<sup>25</sup> en los que se llevan a cabo concursos de pim pim. Allí es donde las otras culturas, que no pudieron sostener la pervivencia de sus propias performances, hacen mérito a la estirpe Guaraní como pueblo conquistador y empiezan ellas mismas a crear agrupaciones de pim pim. Las otras culturas indígenas ponen el mayor esfuerzo en ganar el concurso del corso haciendo esas performances que, aunque prestadas de otra cultura, les son cada vez menos ajenas. Los Avaguaraníes-Chanés sobrevivieron a la aculturación en sus performances rituales que no pudieron resistir las otras culturas de la misma zona. Algunos antropólogos dirán que esto se debe a que eran muchos, a que ya eran pueblos agricultores, a que las iglesias cristianas que los misionaron eran más permisivas. Seguramente todo esto es cierto, pero también lo es que en su supervivencia como cultura fueron protagonistas y aún lo son sus performances de guerra.

*Museo Ezeiza*

*o lo real está en lo relacional*



Las “Instalaciones” son formatos artísticos que a mi entender contienen en su naturaleza lo “liminal” y lo “liminoide”<sup>26</sup>. Estos formatos generan espacios y tiempos donde las estructuras prefijadas se rompen, generando, a veces de manera más placentera o más violenta, espacios-tiempos donde artistas, obras y espectadores, pierden sus estructuras tradicionales. Allí nuevamente se hace presente lo real.

Las instalaciones a diferencia de otras artes tradicionales, como la pintura o la escultura, generan una interacción con el espectador que no acaba en la contemplación de la obra. La instalación, pide un espectador activo. Dice Ramón Almela que podemos entender “instalar como facilitar la participación real o conceptual del espectador” y agrega “Instalar es proponer un lugar no estructurado, sino ‘equipado’ donde el discurso se somete a la elaboración del otro en un cruce de significados”<sup>27</sup>.

La instalación es “relacional” pues la obra se construye junto con el espectador. Los roles de artista y espectador, se mezclan. El espectador se convierte en artista y co-creador junto con el artista original, y este se convierte en espectador cuando observa el devenir de la instalación. En ese momento de co-creación que activa la instalación se hace presente la liminalidad, pues las estructuras caen generando en este caso una “communitas”<sup>28</sup> entre ambos.

Explicado a grandes rasgos el funcionamiento de una instalación vamos a ir a un ejemplo de este formato, un ejemplo con un tratamiento manifiestamente teatral. Vamos a trabajar con “Museo Ezeiza” de Pompeyo Audivert.

La obra es una instalación teatral que pone en escena uno de los hechos más recordado de nuestra historia como argentinos: “La Masacre de Ezeiza”. Tal hecho representó de manera sangrienta el enfrentamiento entre la izquierda y la derecha peronista. Sintetizaremos aquella violenta jornada: Juan Domingo Perón regresa de un largo exilio después de su proscripción posterior a la “revolución libertadora”. La multitud se moviliza para recibir a su carismático líder después de décadas de ausencia. Aquel día, en aquel contexto surgen los enfrentamientos. En un momento dado militantes de la derecha peronista comienzan a disparar contra agrupaciones de la izquierda peronista. El hecho se cobró muertos y heridos. Cuando comenzaron los disparos se produjeron corridas como es lógico. Aquí es donde entra en juego el espectáculo de Audivert. En esas corridas los militantes y seguidores peronistas van perdiendo objetos, que extraviados y abandonados por sus dueños terminan en un museo. El autor nos invita a recorrer ese museo. Ahora esos objetos cuentan su historia, los actores dan voz a estos objetos reviviéndola y recreándola de forma

rizomática. El espacio ya pide un espectador activo, no hay sillas tal como no las hay en un recorrido de museo. El espectador se debe mover para seguir observando y escuchando los diferentes objetos-actores. El público es invitado a un espectáculo fundado en la interacción; los objetos-actores nos hablan directamente, nos preguntan, nos cuentan sus historias, a veces nos increpan, nos piden interactuar con otros objetos-actores. La obra se plantea directamente como relacional, abriendo el espacio liminal que explicábamos antes. Cantan con nosotros o a pesar nuestro la marcha peronista, nos preguntan por qué la cantamos con tanta pasión o por qué no la sabemos. Agregaremos para este caso que la liminalidad se extiende no solo porque el espectador se vuelve co-creador, sino también porque de alguna manera, más o menos mítica, el peronismo es parte fundamental de nuestra identidad. La obra teje con el espectador una historia en la que este es parte del entramado. Inevitablemente su disposición escénica nos conecta con nuestra identidad política, pero no de una manera racional sino sensible, pasional. Los actores están muy cerca, la interacción es intensa, la multiescena genera un rizoma del que no podemos escapar. Estemos en el lugar que estemos, somos parte de aquel espectáculo. Nuevo ritual, que como todo ritual de alguna forma pone en juego nuestro origen y nuestra identidad; ritual que no representa un tiempo sino que lo actualiza, ese tiempo que todavía sigue presente hoy. La obra pone en movimiento como lo dice Audivert “la tragedia griega nacional”<sup>29</sup>, la construcción de la memoria en este ritual histórico. El arte relacional permite la aparición de lo real, porque, según Sánchez tomando a Bourdieu, la estructura social, lejos de ser sustancialista, es relacional. Debido a que la estructura social es la que constituye la realidad, esta es relacional. De esta manera “Museo Ezeiza” pone en juego relaciones y es en este sentido que aparecerá en ella lo real. Lo hará porque su mecanismo desarma cualquier enfoque sustancial de la realidad, su mecanismo busca romper cualquier territorio fosilizado. Su juego es abierto como lo es el de la realidad, haciendo que la memoria se construya de manera diferente cada noche, según como hayan funcionado las relaciones creadas por los participantes. “Museo Ezeiza” lejos de ser una obra acabada es una duración.

Museo Ezeiza construye identidad. Lo hacen además de manera dinámica, por la estirpe presencial que tiene la performance. Que algo sea presencial significa que está vivo, presente; y lo vivo y presente, a diferencia de lo muerto y pasado, puede ser modificado en cualquier momento. Lejos esto de distanciarnos de la realidad nos pone muy cerca de ella. Como ya dijimos siguiendo a Sánchez “Lo real es relacional”. La identidad que se construye de forma dinámica en la performance se hace en diálogo con la memoria, con aquella historia que llevamos en la memoria de nuestro cuerpo y al ser presencial, y al suspender siempre de alguna manera la ficción, el

diálogo es directo. Si hay un arte inmediato ella es la performance. La memoria se está construyendo en ese mismo momento y allí está lo real, en lo relacional de esa construcción en directo y con el otro. Es quizás lo real porque se diferencia de lo construido. Lo construido, no es espontáneo, lo construido no puede sorprendernos, lo construido de alguna u otra manera ya es artificio. La relación es lo real, porque aun no es pasado; la memoria es real cuando se está construyendo no cuando ya es monumento.

Hemos tratado en este artículo distintas maneras en que lo real puede manifestarse en la performance de guerra. Una vez más hemos transitado el terreno de la performance sabiendo lo trabajoso de su análisis y esto es así porque como afirma Gómez Peña por su “naturaleza resbaladiza y en constante transformación”<sup>30</sup>. El mapa del territorio de la performance se está trazando permanentemente lo cual implica un esfuerzo constante, pero por lo mismo lleno de sorpresas, pues a cada paso se abren nuevos rumbos. Si el espíritu del investigador se parece al del aventurero, el camino de la performance se presenta siempre prometedor...

### *Citas*

---

<sup>1</sup> Me refiero a su importante obra “De la guerra”

<sup>2</sup> Clausewitz propone incorporar siempre en las filas de novatos, soldados que hayan participado ya de alguna guerra, pues la experiencia solo puede trasmitirla alguien que haya estado ya en un campo de batalla.

<sup>3</sup> Me estoy refiriendo ahora al sentido lacaniano del término. De ahora en más cada vez que me refiera al término en su sentido psicoanalítico lo haré con mayúscula.

<sup>4</sup> Clausewitz “De la guerra” pág. 27

<sup>5</sup> Sánchez, José A. “Prácticas de lo real en la escena contemporánea” pág. 161

<sup>6</sup> Es preciso aclarar que este artículo va a trabajar el término performance en un sentido amplio. Nos serviremos aquí de la mirada teórica que Richard Schechner tiene de la misma, la cual no cierra el concepto a las obras que se manifiestan expresamente como obras de artes performáticas, sino que amplía los alcances del mismo a otros tipos de fenómenos culturales tales como los rituales, manifestaciones públicas, eventos deportivos, etc. Por esta razón encontraremos en nuestro “corpus” performances que pertenecen al área artística, pero también otras que pertenecen a un terreno antropológico cultural. Ver Richard Schechner “Performance, Teoría y Prácticas Interculturales”

<sup>7</sup> Popularizada por los “All Blacks” equipo de Rugby de Nueva Zelanda

<sup>8</sup> Estoy pensando en las imágenes tomadas por Leni Riefenstahl en un acto Nazi para “El triunfo de la voluntad”

- 
- <sup>9</sup> Richard Schechner utiliza el término “guión” para explicar el concepto de Comportamiento Restaurado, el cual implica una serie de comportamientos preestablecidos que se llevarán a cabo al momento de la performance.
- <sup>10</sup> Estoy hablando de “relacional” en el sentido que lo construye Nicolas Bourriaud
- <sup>11</sup> Sánchez, José A. “Prácticas de lo real en la escena contemporánea” Pág. 115
- <sup>12</sup> Idem. Pág. 140
- <sup>13</sup> Idem. Pág. 144
- <sup>14</sup> Idem. Pág. 148
- <sup>15</sup> <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2006/11/marina-abramovic.html>
- <sup>16</sup> En “Estética de lo performativo”, Madrid, Abada, 2011.
- <sup>17</sup> Los Ava guaraníes y los Chané eran culturas diferenciadas antes de producirse la conquista de los segundos por parte de los primeros. El proceso de conquista provocó intercambio de pautas culturales, lo cual hizo que ambas culturas deriven en un complejo cultural, pues adquirieron pautas de conducta similares, entre ellas la fiesta del “Ñande Arete Coñai”. De ahora en adelante, durante el desarrollo de este punto, la mayoría de las veces se denominarán Ava-guaraníes-Chanés.
- <sup>18</sup> Para acceder a mas información de este ritual se puede leer la edición número 34 de la revista “El Corsito” del CCRojas <http://www.rojas.uba.ar/corsito/numeros/34/index.htm> o también el artículo “Un problema de simbolismo: Las máscaras y los muertos entre los chané” Federico Bossert y Diego Villar en “Simbolismo, Ritual y Performance” Compiladores Guillermo Wilde y Pablo Chamber
- <sup>19</sup> Muchas de las afirmaciones de esta performance antropológica son el resultado de trabajos de campo y reflexiones realizadas en conjunto con la antropóloga Silvia Barrios.
- <sup>20</sup> Puede traducirse como almas, espíritus o antepasados.
- <sup>21</sup> Es de mi interés aclarar que, tal como ya lo explica Schechner en el libro citado, las performance siempre tiene algo de innovación y creación. Por más que el ritual en si mismo tenga rasgos conservadores y tenga como ya dijimos un “guión” que seguir, siempre está sujeto a la innovación aunque esta sea mínima por parte de sus ejecutantes. Esto explica el dinamismo al que están sujetos los rituales.
- <sup>22</sup> Denominación en guaraní
- <sup>23</sup> Es interesante observar que muchas comunidades además de realizar su danza sobre un eje y en círculo, también lo hacen en desfiles con formato de corso. Esta incorporación de la línea recta del corso entra en tensión con la circularidad de la danza tradicional. Puede inferirse incluso de estos formatos que uno está más cercano a un tiempo sincrónico o circular y por la tanto más cercano a la eficacia ritual y en contrapartida el de corso relacionarse más a un tiempo diacrónico, lineal, más cercano al entretenimiento.
- <sup>24</sup> Tradicionalmente este es el nombre de la música que se realiza pero por extensión se utiliza también para denominar a las agrupaciones que participan de los desfiles.
- <sup>25</sup> Tercera ciudad por población y economía de la provincia de Salta. Es interesante esta ciudad por su diversidad cultural ya que además de los ciudadanos “blancos y criollos” habitan 7 culturas indígenas.
- <sup>26</sup> Schechner hace una diferencia entre liminal y liminoide “Los ritos básicamente liminales son obligatorios mientras que las artes y entretenimientos ‘liminoides’ son voluntarios.” Ver en “Performance, Teoría y Prácticas Interculturales” pág. 87
- <sup>27</sup> Ramón Almela, “Instalaciones. Mirada Viajera de Urs Jaeggi” en <http://www.criticarte.com>
- <sup>28</sup> Schechner explica la “communitas”, citando a Turner como, “ese achatar todas las diferencias en el éxtasis que tan a menudo caracteriza a la performance” y agrega “Entonces y solo entonces puede ocurrir el intercambio” Pág. 34
- <sup>29</sup> Reseña en <http://www.alternativateatral.com/obra15968-museo-ezeiza-20-de-junio-de-1973>
- <sup>30</sup> Ricardo Gomez Peña “En defensa del arte del performance” Pág. 494 en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela “Estudios avanzados de performance”, México, FCE; 2011.

## *Bibliografía*

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002

---

Clausewitz, Karl Von. *De la guerra*, Ediciones librodot, 2002

Fischer Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.

Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor, 2007

Schechner Richard. *Performance, Teorías y prácticas interculturales*, Libro del Rojas UBA, 2000

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*, México, FCE; 2011.