

XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, 2014.

LA TEORIA QUEER Y LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE COMO POSIBILITADORES ESCENCIALES PARA LA REFORMULACIÓN Y EL ANÁLISIS DE RE-PRESENTACIONES ARTÍSTICAS QUE INVOLUCRAN LA TEMÁTICA DEL TRANSGÉNERO.

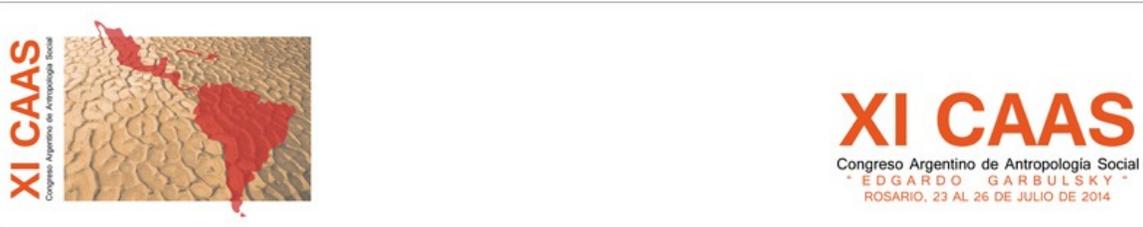
Ambrosini, Norma.

Cita:

Ambrosini, Norma (2014). *LA TEORIA QUEER Y LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE COMO POSIBILITADORES ESCENCIALES PARA LA REFORMULACIÓN Y EL ANÁLISIS DE RE-PRESENTACIONES ARTÍSTICAS QUE INVOLUCRAN LA TEMÁTICA DEL TRANSGÉNERO*. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/1566>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



XI Congreso Argentino de Antropología Social

Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014

GRUPO DE TRABAJO

GT 76 Antropología de género, sexual, parentesco y políticas

TÍTULO DE TRABAJO

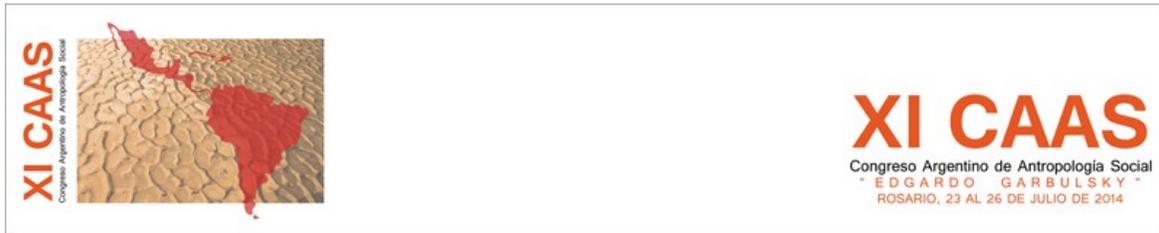
La teoría *Queer* y los Estudios de *Performance* como posibilitadores esenciales para la reformulación y el análisis de re-presentaciones artísticas que involucran la temática de transgénero

Nombre y apellido. Institución de pertenencia.

Norma Ambrosini

Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario

1



**La Teoría Queer y los Estudios de Performance como posibilitadores
esenciales para la reformulación y el análisis de re-presentaciones
artísticas que involucran la temática de transgénero**

Introducción

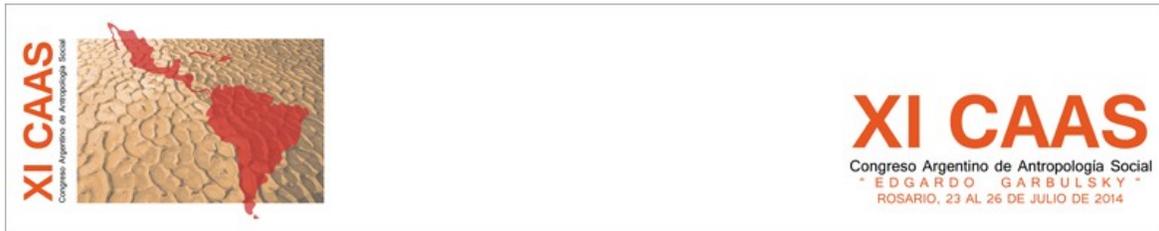
Lo más relevante, al inicio de este proyecto (al margen del interés personal) y luego de estrenar lo que, en la escena teatral local se ha considerado, la primera obra de TEATRO TRANS en nuestra ciudad¹, es sentir que, en realidad, la urgencia por su estudio, proviene de un grupo de personas, atravesadas por el deseo de multiplicación, más que por el interés de reflejar una comprensión profunda acerca del recorte que el concepto produce y propone. Reflejo de las posturas que señalaremos a lo largo del texto, resultará ser la posibilidad de que tanto una: el deseo, como la otra: la teorización, necesiten de su desarrollo para dicha multiplicación, pero por sobretodo, para su reconocimiento y visibilidad.

2

El concepto 'teatro trans', luego de entrevistar a algunos actores y directores reconocidos aparece, de una manera abarcativa; definiendo a un grupo de obras (quizás deberíamos referirnos a éstas como puestas, e incluso algunas responden al formato de *varieté* en las cuales se suman propuestas de muy corta duración) donde, en general, uno de sus participantes resulta ser un actor/actriz travestido/a. En general, la afirmación resulta ser la siguiente: “... *un actor vestido o interpretando a un sexo diferente...*”. La pregunta inmediata resulta ser: ¿diferente a quién?

Analizamos, en primera instancia, el trabajo de agrupaciones de las cuales teníamos referencias, para profundizar bajo qué términos se utilizaban y ejecutaban lo teatral, lo escénico, el activismo y la participación de actores travestidos.

¹Se hace referencia a la obra *TraNs la puerta* estrenada en la ciudad de Rosario-Santa Fe en Noviembre del 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=cwB7pFH7vls->
<http://www.teatroenosario.com/obras/trans-la-puerta.html>



El primero fue una compañía de Bs As que se autodefine como de teatro trans: Artv Trans- Acción² (un término que consideramos poco feliz, por la referencia que el mismo hace, respecto del intercambio- asociado de inmediato con el ejercicio de la prostitución o el mercado del sexo al cual el travestimo convencional se encuentra socialmente ligado-) pero separando esta primera asociación, nos resultó interesante encontrar que, dicho grupo posee proyectos de diferente calibre. Por un lado, obras originales que proponen tocar la problemática del transgénero (en general comedias o musicales) y por otro, obras de teatro denominadas 'clásicas' donde los roles femeninos son llevados a cabo por travestis (no transformistas.) Básicamente la agrupación abre la posibilidad de una nueva fuente de trabajo para sus protagonistas.

Otro grupo de transformistas, también de la ciudad de Bs As, que lamentablemente hoy ya no existe, donde las mujeres se travisten en hombres eran las En Vilo³ (agrupación que tampoco realiza denuncia directa, sino que se encuentra más cerca del *variété* y el musical (playback incluido) tan representativo de las actuaciones que 'convencionalmente' se denominan o enmarcan dentro del teatro trans.)

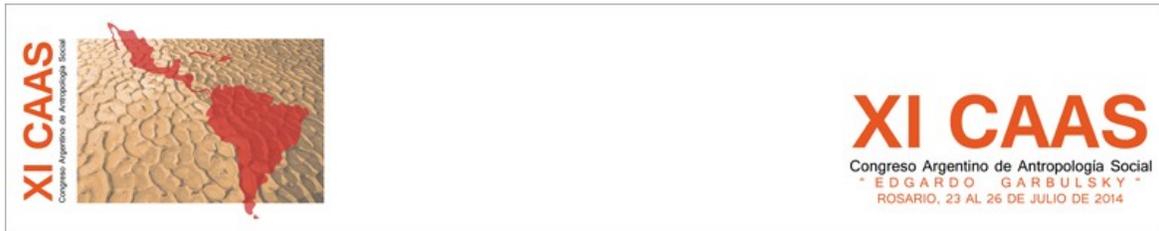
Alejándonos un poco de la escena nacional encontramos a representantes mejicanos de lo que se considera el Cabaret liderado por el grupo Las Reinas Chulas⁴ donde involucran escenas de humor, musicales de formato "concert" con temas queer y de sexualidades disidentes. El teatro mexicano ha sido pionero con

3

²<http://blogs.lanacion.com.ar/boquitas-pintadas/arte-y-cultura/tv-trans-la-cooperativa-teatral-creada-por-transexuales/>

³<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc07-performance-cabaret/item/984-enc07-en-vilo>

⁴<http://lasreinaschulas.com/>



4 exponentes como Jesusa Rodríguez⁵, Liliana Felipe⁶, el grupo Leche de Virgen⁷, Guillermo Gómez Peña⁸ y el grupo La Pocha Nostra⁹ etc., en presentar, de manera indivisible, las problemáticas homosexuales junto a las políticas. Por lo tanto, en nuestro caso, las intenciones resultan diferentes a los exponentes nacionales y ligeramente más ligados ideológicamente a aquellos exponentes y propuestas, donde se permite abordar la problemática de la transexualidad desde un universo “particularmente latino” e indiscutiblemente activista. Es así que, nos basaremos en una hipótesis o, mejor sería decir, en el ideal, de pensar un teatro de transformismo que no involucre transformistas que realicen playback de musicales (donde no se escucha siquiera su verdadera voz) ya que consideramos que en dichos trabajos, se vislumbra la necesidad de montarse en otro cuerpo pero no hablar a través de éste, con una voz propia (manifestándose estas intenciones como procesos de mimetización) debiendo reconocer que, nuestra búsqueda, se basa en la ausencia de material que revoque la afirmación de que Teatro Trans no es necesariamente un teatro de transformistas (afirmación que a nosotros nos interesaría diferenciar.) Y en esto se basará fundamentalmente este texto.

No negamos que, a través de dichos personajes, los transformistas han roto barreras de discriminación a nivel mundial. Por ejemplo en Argentina, a través del

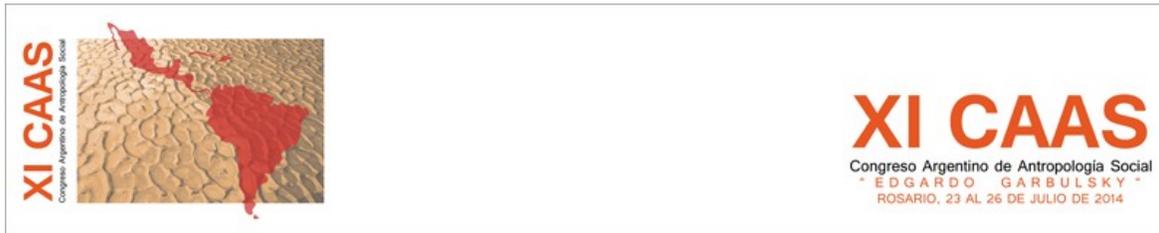
⁵ **Jesusa Rodríguez** (Ciudad de México 1955) actriz, directora de teatro, dramaturga, artista de performance, cantante, feminista y activista social. En 1979 conoció a su actual esposa, la cantante y actriz argentina Liliana Felipe. En 1980 abrió un cabaret, El Hábito, que se convirtió en un laboratorio de teatro experimental. En 2000 recibió el Obie Award otorgado por el diario Village Voice en Ny. El cabaret ahora lo administran Las Reinas Chulas renombrado El Vicio.

⁶ **Liliana Felipe** (Villa María 1954) actriz, cantante, pianista y compositora. Ha explorado géneros musicales como danzón, tango y tradicionales de las regiones argentinas. Autoexiliada en México debido a la dictadura militar argentina. Colabora con la organización HIJOS. Funda junto a su pareja el teatro bar: "El Hábito", espacio para explotar el teatro de cabaret. Recibieron el Obie Award que otorga el periódico Village Voice de Ny.

⁷ <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2013/12/20/pensamiento-punal-critica-directa-a-las-coreografias-sociales/>

⁸ **Guillermo Gómez-Peña** artista de performance chicano, escritor, activista y educador. Creó trabajos en diferentes formatos: arte de performance, radio experimental, video, fotografía, instalación. Sus 10 libros incluyen ensayos, poesía experimental, crónicas de performance en Inglés, Español y Spanglish. Es miembro fundador del colectivo Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo y director del grupo de performance La Pocha Nostra.

⁹ <http://www.pochanostra.com/>



humor desarrollado en el Parakultural¹⁰, representado por Batato Barea¹¹, Alejandro Urdapilleta¹² y Humberto Tortonese¹³, etc. Pero nuestra idea, apunta, a ver un travesti y llevar dicha aceptación a 'lo real' (basándonos en la observación que ha sabido distinguir Judith Butler¹⁴ cuando manifiesta cuán diferente es ver a un transformista en escena respecto de compartir junto a él nuestro transporte público.)

Teatro trans es (o debiera ser) para nosotros, el teatro que relata los problemas de la realidad del travesti o de la transexualidad (por medio, a veces, no siempre, del recurso del transformismo) y que acepta y defiende las posibilidades del transgénero. En este tipo de teatro el transformismo es un recurso y en tal caso, si es teatro, estaría separado en dos fases: la estética en la que se ve y sabe que es una persona vestida de un sexo diferente 'al que estéticamente aparenta' y otra que resultaría ser el texto al que hace referencia, que puede o no estar acentuado con un vestuario que implique una transformación 'de apoyo'.

5

En este punto, como defensores de los procesos *performáticos*, deberíamos denunciar que, podría caber todo bajo el mismo término y variar la problemática de la definición hacia uno de análisis, y para ello, nada mejor que los dos campos teóricos que consideramos valiosos al momento de plantearnos una

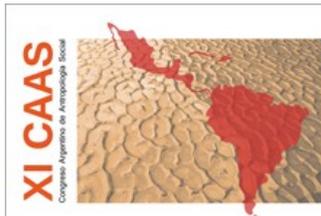
¹⁰El Parakultural fue un centro artístico multidisciplinario de Bs. As. que se convirtió, a mediados de la década de 1980 y principios de 1990, en paradigma de la Cultura underground porteña. El lugar sirvió, además, para el desarrollo de artistas que accederían, ya en la década de 1990, a los medios masivos de comunicación.

¹¹**Salvador Walter Barea** Conocido como Batato Barea (Junín 1961- 1991) actor, performer, artista de varieté y payaso argentino. Habitué del mítico Parakultural, y de la discoteca Cemento.

¹²**Alejandro Urdapilleta** (Montevideo, Uruguay 1954- Buenos Aires, Argentina 2013) actor, guionista y escritor argentino-uruguayo, que desempeñó su carrera en la Argentina. A partir de 1984 comenzó a participar junto a Batato Barea y Humberto Tortonese en el Parakultural, hasta comienzos de los años 90 y en el Centro Cultural Rojas. Trabajó en teatro y televisión. Se dedicó a la escritura aunque él decía que no era escritor y recibió numerosos premios.

¹³**Humberto Tortonese** (Buenos Aires 1964) actor y humorista. Trabajó en Parakultural hasta la muerte de Batato Barea luego se sumó al elenco de Antonio Gasalla. Trabajó con Susana Giménez. En 2005 comenzó en el ciclo RSM junto a Mariana Fabbiani. En el año 2003 protagonizó junto a Luciano Suardi y Leticia Lestido, la película La Cruz del Sur de Pablo Reyero. Su personaje de una travesti, le valió varias nominaciones y premios a nivel nacional e internacional. Ha trabajado en la radio con Elizabeth Vernaci.

¹⁴**Judith Butler** (Cleveland, Estados Unidos 1956) Filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de Berkeley. Realizó importantes aportes en el campo del feminismo, la Teoría Queer, la filosofía política y la ética. Traducida a 20 lenguas.



XI CAAS
Congreso Argentino de Antropología Social
" EDGARDO GARBULSKY "
ROSARIO, 23 AL 26 DE JULIO DE 2014

profundización en el tema, como son: la Teoría *queer* y los Estudios de *performance*.

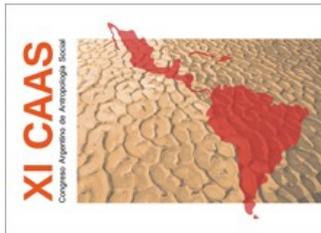
No siempre, desde el lugar de lo que vulgarmente se define como teatro trans, se desempeña un rol que, tanto social como políticamente, trate de modificar condiciones relacionadas a la problemática de transgénero. En general, las propuestas teatrales, son eventos que, si bien apuntan a la aceptación, en general y casi como regla estipulada, colman expectativas un tanto más narcisistas que son: verse bellas y hablar a través de un lado y un hacer femeninos (no existiendo puntos medios u otras intenciones que la homo o la hetero.) Por lo tanto, para rescatar lugares desde donde se ha podido modificar el pensamiento respecto de la aceptación del transgénero, ya sea transformista, travesti o transexual, hemos recolectado una suma de textos que no solo justificarán nuestras ansias de concretar dicho colectivo de pensamiento, trabajo y activismo, sino que resultan ser un abanico teórico relevante para cualquier obra que escapa las definiciones convencionales. Algunos de ellos, sobre todo los referidos a la relación teatro-*performance*, serán puntualmente los trabajados compartidos en el Seminario de postgrado "***Performance y performer: Diálogos entre perspectivas teatrales y antropológicas***" dictado por el profesor titular: Ricardo Arias¹⁵, la profesora asociada Yanina Mennelli¹⁶ y la profesora adjunta Manuela Rodríguez¹⁷, que nos

6

¹⁵**Ricardo Arias:** Actor, director y profesor de teatro argentino. Algunas obras: Experiencia Shakespeare (Director), Las hijas del Rey Lear (Dramaturgia, Director), El Hablante (Actor), La Tragedia de Ricardo III (Versión, Director), El primer aviso (Director), Insoportable, el término de un largo día (Actor), Como La Gioconda (Autor, Director), Mujeres oscuras (Autor, Director), Morir. Morir. (Director), Medea (Actor)

¹⁶**Yanina Menlli:** Lic. en Antropología, UNR. Becaria del CONICET doctoranda en Humanidades y Artes (UNR). Formada como actriz, en técnicas vocales, danzas folklóricas y música. Formó parte del Proyecto CEC Investiga. Investigadora en formación de los proyectos "Cuerpo, performance y diversidad cultural en el contexto de los procesos de globalización" y "Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socio-estéticas contemporáneas. Realizó un estudio comparativo sobre performances entre Bs. As. y Rosario" (FFyL- UBA) dirigidos por Dr. Silvia Citro. Desde el 2007 es Auxiliar Docente de Primera Categoría Ad-honorem, de Sistemas Socioculturales Latinoamericanos en la UNR.

¹⁷**Manuela Rodríguez:** Lic. en Antropología, UNR. Candidata al doctorado en Antropología en la FFyL, UBA. Ha desarrollado estudios sobre la cultura afroamericana en el Río de la Plata y sobre la transnacionalización de culturas populares (entre Brasil, Uruguay y Argentina). Profesora Interina en la Lic. en Antropología (UNR). Ha sido auxiliar Docente de Primera Categoría Ad-honorem, Docente a cargo en la UNR y miembro del equipo docente del Seminario de Grado "Antropología de y desde los cuerpos: Teorías y Métodos" (UBA), e "Introducción a la Antropología del cuerpo" (UNR) y Co-Gestora y coorganizadora de "Territorios Corporales Latinoamericanos".



permiten relacionar *performance* o el proceso *performático* en el escenario trans. En segundo término se encuentran los incluidos como bibliografía en el Seminario **“Sexualidades disidentes: performance, tecnología y género”** dictado por la Mtra. Matilde Domínguez Cornejo¹⁸ en el marco del proyecto **Taller Multinacional**.

7

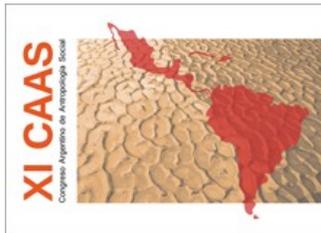
Todos somos conscientes que, la mayoría de los protagonistas de las obras convencionales de transformismo son hombres o mujeres gay- homosexuales, lo que significa que, al estar transformados, muestran (re- presentan) una parte de su deseo pero que, en general, al poseer una máscara, hacen referencia a lo teatral, a la simulación o a la ficción (a diferencia de lo que en general plantean las expresiones *performáticas*.) Por lo tanto, dichos eventos plantean un punto de inflexión respecto de las posturas convencionales en torno al término *performance*. Esta ligera divergencia es, claramente visible en dichos eventos pero, a los que nosotros nos referiremos en particular, serán aquellos que involucran el travestismo (en vivo o en texto) y ya no el simple proceso de transformismo. Aquí sí, creemos, existe una relación directa con la *performatividad* y la 'construcción' del género de la que habla J. Butler.

I- Mirar y aceptar otros cuerpos reconociendo a nuevos poseedores de la palabra

Creemos que es importante, remitirnos a nuevas posibilidades de mirar, de espectador, de compromiso, etc. Para ello, nada mejor que ahondarnos en un capítulo relevante **“La imagen intolerable”** del libro **“El espectador emancipado”** de Jacques Rancière¹⁹ que revela a la imagen de la realidad, como un ícono que se encuentra bajo sospecha en propuestas que nos resultan

¹⁸**Matilde Domínguez Cornejo**: Estudia la sexualidad, el género y la disidencia sexual. Egresada en Antropología Física especializada en el estudio del cuerpo en su plano biosocial. Master en Estudios Culturales en El Colegio de la Frontera Norte. Con experiencia como coordinadora de proyectos, promotora de salud y docente en educación media superior. Ha trabajado en el Taller Multinacional que es un Proyecto educativo dirigido a la comunidad hispanoparlante en las artes visuales apuntando a dinamizar y reflexionar sobre la práctica artística en y desde América Latina.

¹⁹**Jacques Rancière** (Argel 1940) filósofo, profesor de política y de estética. Emérito de la Universidad de París y European Graduate School. Se inició con libros sobre el mundo obrero. Ha escrito sobre temas estéticos generales y se ocupado especialmente de ciertos tipos singulares de cine.



XI CAAS
Congreso Argentino de Antropología Social
" EDGARDO GARBULSKY "
ROSARIO, 23 AL 26 DE JULIO DE 2014

provocadoras o, en el 'peor' de los casos, intolerables (según define el autor.) Ya en trabajos anteriores nos habíamos adentrado en el tema de la mirada (específicamente en: "**Mirar hacia el abismo- Un relato que atraviesa la propuesta performática de David Nebreda**"²⁰, trabajo que refleja la postura del espectador frente a la visualización de la realidad enmarcada dentro de expresiones de las artes plásticas) o en el Taller dictado en el marco del ECART²¹ junto al artista platense Guillermo Pérez Raventós²²: "**Taller Teórico- Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas**"²³)

Lo interesante de la mirada del espectador (haciendo referencia a lo que nos compete, como son, los 'espectáculos' que manifiestan la problemática de transgénero) resulta ser, según plantea Ranciére, que el espectador debe sentirse culpable: "... culpable de estar allí sin hacer nada (...) en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad. (...) El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema."

8

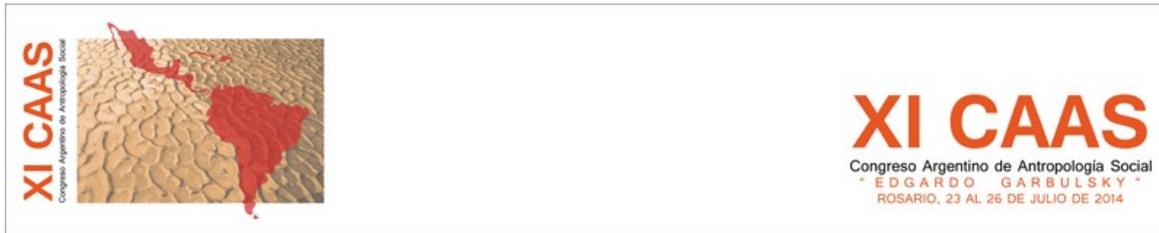
No es nuestra planeada misión, la búsqueda de culpabilidad, pero no podemos negar que, los eventos *performáticos*, se realizan en función del resultado de una re-acción (y nos interesa ese término en particular, ya que plantea una consecuencia frente a la acción de la que se está participando- nótese que no utilizamos el término 'observando', ya que planteamos *a priori* la idea de un espectador activo-) "*La acción es presentada como única respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador.*" y, según afirma el autor: "*Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad.*" (Aunque éste considere, desde un

²⁰Seminario Acreditado de Posgrado: Los confines del cuerpo. Pensamientos transversales sobre la cultura, el cuerpo y la subjetividad dictado por la profesora Prof. Paula Drenkard.

²¹<http://ecart2013.blogspot.com.ar/>

²²**Guillermo Pérez Raventós:** (Salta 1966) Artista Plástico y director de arte de la revista Malabia. Muestras: Museo Nacional de Bellas Artes, Bienal Chandon. Centro Cultural Rojas (individual) Centro Cultural Recoleta, Salón Belgrano; (Bs. As.) Teatro Nacional Claudio Santoro, (Brasilia) Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, Encuentro Lenguajes Múltiples, 2º Encuentro de Esculturas en Plaza Malvinas (La Plata); Festival internacional Chile Crea (Chile)

²³<http://ecart2013.blogspot.com.ar/2011/08/martes-3.html?view=magazine>



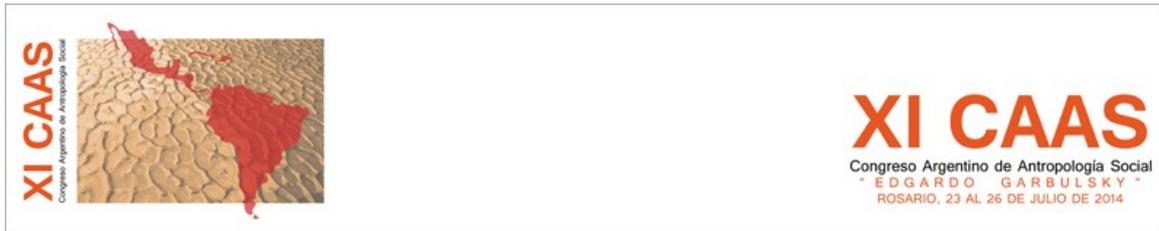
punto de vista pesimista, que los que miran las imágenes no actuarán jamás al respecto.)

Coincide el autor con J. Butler, cuando cita a Wajcman²⁴, respecto de las diferencias entre 'la escena' y la realidad: *“La imagen tranquiliza, nos dice Wajcman. La prueba de ello es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas producen.”* Pero ocurre algo tremendamente irónico en dicho proceso: *“La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena deben pues hacerse visibles.”* Nosotros, en particular, nos referiremos a la recepción de esta 'cruda realidad' como instancia de provocación y posterior reacción, en propuestas como producciones fotográficas, teatrales o *performances* que tocan temas que hemos definido en trabajos anteriores como: 'los graves universales' (agrupando bajo dicha nomenclatura, a las problemáticas de género, raza, etnia, etc.)²⁵ ya que, como especifica Ranciére: la imagen no es el doble de una cosa, es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y al palabra, lo dicho y lo no dicho. Textualmente: *“Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos “ver” lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice.”*

El acontecimiento de mirar el horror de forma banalizada, según afirma el autor, no es por exceso sino por 'impersonalidad'. Por eso a nosotros nos resulta relevante poner y hacer visibles la carga del acontecimiento. Allí reside la diferencia entre la 'información real' y un proceso creativo que muestra realidad. Es decir, en nuestro caso es relevante otorgar la posibilidad de devolver la mirada.

²⁴**Judy Wajcman** profesora de Sociología, formada en el Laboratorio de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Australia. Fue profesora en residencia en Oxford Internet Institute y ha aportado conocimiento en; Cambridge, Edinburgh, Manchester, Sydney, Tokyo, Vienna, Warwick y Zurich.

²⁵*“La Posibilidad de lo Imposible- Abordaje creativo a través de la performance de los 'graves' universales: Inserción social, género, diversidad sexual e identidad”* por Norma Ambrosini y Diego Stocco, en el marco del II Encuentro de Arte y movimientos políticos y sociales organizado por GIAT.



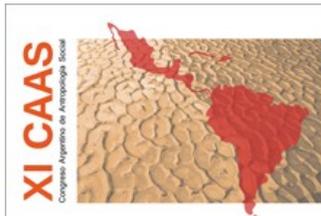
De que estos cuerpos 'tengan la palabra' al ser vistos y no solo ocupen un lugar de tránsito. Allí será donde acontezca la reflexión y posterior a la misma, la 'posible' acción.

Tampoco somos incapaces de ver que los 'hablantes' son, la mayoría de las veces, seleccionados. Es decir, no resulta casual que sean tan pocas las manifestaciones artísticas (por lo menos en nuestro país) los que han expuesto estos 'temas' (sobretudo el de transgénero en particular.) Debemos ser conscientes que estas imágenes (existentes consideradas representativas) ocupan también un sitio de distribución preconcebida de poderes, por eso dichas expresiones resultan ser políticas (considerando la política desde el punto de vista de Ranciére, quien afirma que la misma consiste, sobretudo, en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. Y este proceso que es nuestro deseo, se encuentra reflejado en estas líneas: *“El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución visible.”*

10

Apuntamos a construir visibilizando, nuevos canales de comunicación y otorgar lugares para la palabra a quienes solo han sido imágenes. Por eso estas expresiones a las que hacemos referencia, están tan ligadas al hecho *performático* (del aquí y el ahora, ligado al ritual, a la ausencia de personaje y representación, a la sinceridad de poder y hacer, a la ausencia de artificios técnicos que oculten 'la verdad'. etc.) Porque la creación, según nuestro trabajo (o justamente éste al que hacemos referencia) no consiste en contar historias sino, *“...en establecer entre las palabras y las formas visibles, las palabras y la escritura, un aquí y un allá, un entorno y un ahora. (...) Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo un paisaje nuevo de lo posible.”*

Ranciére habla de la posibilidad de estos cambios de personajes portadores de la palabra dada la existencia de un ojo que prevé. Y en consecuencia de dicho



hecho es que consideramos que resulta necesario el lenguaje *performático*, ya que él mismo plantea una nueva relación con el espectador, lo aborda, lo incluye, lo arrastra de una manera a veces sorpresiva y provocadora, pero que siempre responde a intenciones de poder 'olvidar' por instantes los supuestos que prevalecen en nuestro acontecer cotidiano, permitiéndole tener una experiencia innovadora, de desnudez y de pérdida de virginidad respecto de lo que sucede. Este estado es el que permite, posterior a la experiencia, reconocer que la palabra, la imagen, la intención, han recorrido otro camino diferente al del espectáculo, al de la ficción, al de la pasividad. Y por haber acontecido de manera abrupta es que logra provocar una respuesta, y por ende una relocalización. La situación de vulnerabilidad es casi inexcluyente de lo que sucede en un evento *performático* y la comunión con lo que acontece superior a la resultante como consecuencia o efecto de cualquier otro medio.

11

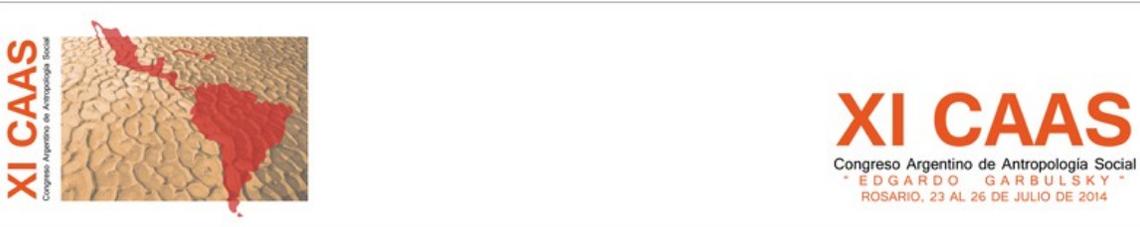
Esta reacción del espectador *performático* la describe excelentemente David Le Bretón²⁶ en su libro "**Antropología del cuerpo y Modernidad**" primero citando a Winnicott²⁷ cuando dice: "*La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (...) donde el hombre domestica el hecho de vivir*"²⁸ y luego explayándose en explicar cómo dicha realidad ordenada o 'sentimiento transparente' no es algo dado sino algo construido:

"La existencia colectiva está basada en un encabalgamiento de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres y el mundo y entre los hombres entre sí. (...) La vida cotidiana es el lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento. La repetición de las acciones lleva a una erosión del sentimiento de espesor y de singularidad de las cosas. Lo

²⁶**David Le Bretón:** (1953) Antropólogo y sociólogo especializado en las representaciones y roles del cuerpo humano. Aborda temas como la salud, la apariencia, el bienestar corporal. Es profesor en la Universidad de Estrasburgo, miembro del Institut universitaire de France e investigador en el laboratorio Cultures et Sociétés en Europe.

²⁷**Donald Woods Winnicott** (Plymouth 1896- Londres 1971) Pediatra, psiquiatra y psicoanalista. Paralelamente a la pediatría, se desempeñó como psicoanalista haciendo una productiva síntesis. En 1927 ingresa a la Sociedad Psicoanalítica Británica. En 1940, fue uno de los pocos que se opuso al uso del electroshock.

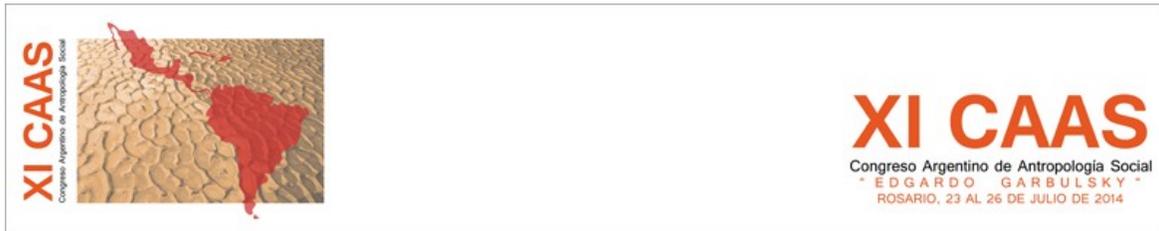
²⁸Capítulo 5: **Una estética de la vida cotidiana- Antropología del cuerpo y Modernidad-** David Le Bretón



inesperado, de acuerdo con su grado de rareza, provoca la angustia o interminables discusiones tendientes a producir misterio. (...) A través de las acciones diarias del hombre el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de la familiaridad de las percepciones sensoriales. (...)

Le Bretón plantea que ciertos estímulos introducen un sentimiento de dualidad que rompe dicha cotidianeidad (habla de dualidad y no dualismo) Y lo más interesante que resulta de dicha experiencia, es que las sensaciones o los acontecimientos placenteros se viven con familiaridad a diferencia del dolor (que claro y misteriosamente) se viven con extrañeza, enriqueciendo dicho transitar con una nueva dimensión. A ello hacemos referencia cuando hablamos de un espectador participante y de lo que ocurre en las miradas incómodas, en las miradas del horror.

Definimos, hace un tiempo atrás a la *performance* como un evento o hecho que hace preguntarnos acerca de y en torno al arte y que muchas veces no podemos justificar artísticamente por su rudeza o falta de convencionalidad o desprolijidad... pero que nos atraviesa, casi siempre, por medio de 'violencia' que no nos resulta fácil de digerir, y que por ende, siempre nos disparará preguntar/se/nos... Poniendo en tela de juicio absolutamente todo y esa es una realidad que no re-presenta sino que nos presenta frente a la insignificancia de nuestro transitar, la inmensidad del todo. La *performance* nos vuelve humildes y quizás, en alguna que otra circunstancia, hasta como asevera Raciére, culpables. Y, para no acentuar en lo negativo, anexaríamos a Le Bretón diciendo culpables de enriquecer la presencia con algo nuevo y extraño, pero que ha permanecido siempre allí, que nace y se manifiesta desde ese cuerpo que creo conocer, que construí para conocer.



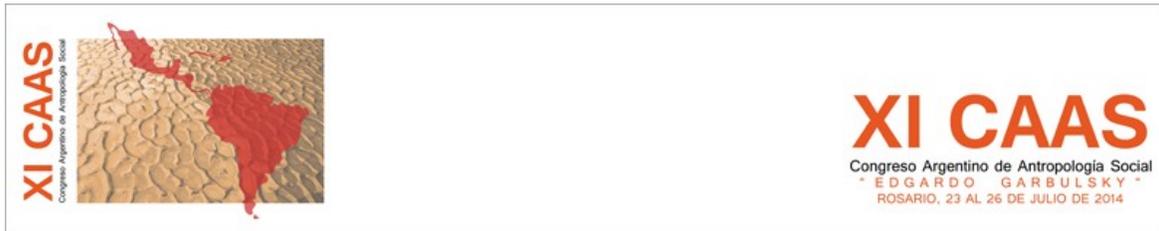
Para finalizar con esta sección trabajaremos con dos autores que hacen referencia, uno de ellos, a la problemática del espectador como es Guy Debord²⁹ y ya adentrándonos en los estudios de *performance* un trabajo de Peggy Phelan³⁰.

Nos resulta brillante desde su inicio G. Debord: “... *la pertenencia al aparato cultural de un país supone un acuerdo acerca de lo que no debe ser leído ni pensado.*” La actitud del autor frente a lo que acontece a su alrededor, a su época, puede ser trasladado respecto de lo que proponemos aquí, en cuanto a una posible 'modificación de la mirada'. A veces, nos sentimos culpables de 'destruir' todo lo que hasta el momento ha colmado de 'tranquilidad' y seguridad al ser social de nuestro tiempo. No resulta fácil aceptar ni siquiera el interrogante de la posibilidad de una sexualidad que no es binaria y en tal sentido, se siente que se modifica radicalmente y que esta convulsión se manifiesta de infinitas maneras, con mayor o menor grado de intolerancia, pero como dice el texto, no deberíamos perder las esperanzas ni avergonzarnos de dicha actitud (a veces considerada como 'agresivas' o 'innecesarias') ya que: “... *los torpederos de una época son también los que la aman más intensamente.*”

Por otro lado cuanto antes seamos conscientes de que “... *la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas*” antes podremos desprendernos de la negación de enfrentarnos a un abanico de posibilidades no solo estéticas, sino 'librepensadoras', de cuerpos diferentes, de posturas diferentes, de lugares y circunstancias infinitas... Lo asevera el autor cuando dice: “*El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de modelos funcionales a escala total.*”

²⁹**Guy Debord** (1931– 1994) Revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo». Fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista¹ (1957-1972).

³⁰**Peggy Phelan** Académica feminista. Una de las fundadoras de los Estudios Internacionales de Performance y fue directora del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de NY. Es también una autora reconocida.



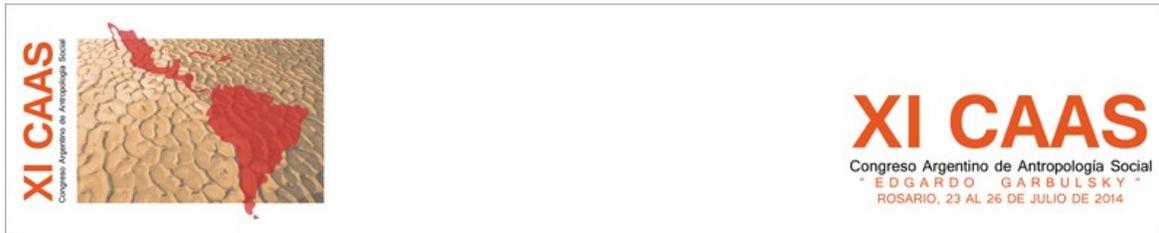
No es casual la inexistencia de realizaciones donde los problemas de transexualidad se expongan desde un lugar de respeto, ni burlón, ni payasesco, sin la liviandad del musical,...ya que:

“Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente.” (...) “El espectáculo...No es sino la economía desarrollándose a sí misma. Es el fiel reflejo de la producción de cosas y la objetivación infiel de los productores.” (...) “Al mismo tiempo, toda realidad individual se ha vuelto social, directamente dependiente del poder social. Moldeada por él. Solamente le está permitido aparecer en lo que no es.”

Es interesante pensar los espectáculos o los hechos artísticos que incluyen las temáticas de la sexualidad y el transgénero, como dice el autor, es decir, como “... *pesadilla de la sociedad moderna encadenada que- en última instancia- no expresa sino su deseo de dormir.*” Por lo tanto resulta necesario, por lo menos intentar, despertar a través de estas manifestaciones que proponemos, de ideas posibilitadoras de opiniones divergentes. Como, así también resulta, por un lado, deprimente, pensar que los espectadores son seres que comparten sus condiciones de aislamiento y que como asegura el autor, y el espectáculo existe si estos seres están aislados y comparten dicho aislamiento. Por eso creemos que la teoría *Queer* y los estudios de *performance* presentan una posibilidad de abordaje sin absolutos, incluso renovando el posicionamiento de la crítica de espectáculos.

En cuanto a la verdad, a la posibilidad de aceptar en escena la condición de alguien que muestra una realidad (la suya) negada en función de la 'tranquilidad' de supervivencia, nos resulta necesaria, dado que el espectáculo, como asegura el autor, elimina los límites entre el yo y el mundo, entre lo verdadero y lo falso, solo mediante un rechazo de la verdad vivida bajo la falsedad de la apariencia. “*La necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia*”. Allí apunta un TEATRO TRANS.

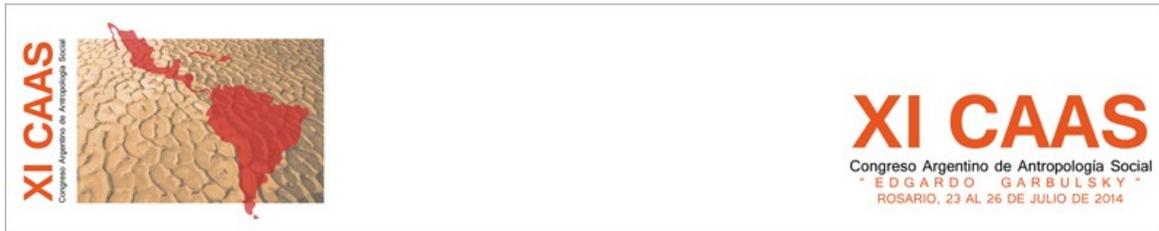
Para finalizar este apartado simplemente algunas afirmaciones del texto de Peggy Phelan que, si bien como anticipamos, se refieren específicamente a los



estudios de *performance*, describe en su inicio un proceso interesante respecto del espectador que enfrenta un hecho performático y que consideramos relevante.

Si hablamos de una nueva mirada, de un nuevo espectador, del lenguaje *performático* como uno que contiene o refleja mayor realidad o veracidad, etc. sin dentro aún en lo que consideramos *performance* y qué tiene de relevante para las producciones que queremos acontezcan, diremos que, la *performance* como hecho de características particulares (como ya explicitamos anteriormente) tiene como impronta la no repetición (es decir, más que cualquier hecho artístico la *performance* conlleva a un hecho único.) Permite un reposicionamiento respecto a: el hacedor, la relación entre éste y lo que acontece, entre éste y los conocimientos anteriores al arte, entre varios (el hacedor y el espectador y el espacio) etc. Lo interesante es que “... *el performance una vez acontecida desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo (impreciso) en la mente de los espectadores.*” Y resulta interesante que P. Phelan se base en teorías feministas para alentarnos de los límites de la imagen como tal, incluso de los límites de la imagen como recurso político (también ya hemos hecho referencia a esta postura.) Dentro de dicho análisis la imagen no es garantía de verdad. También sostiene que la *performance* es considerada un arte menor justamente porque no es reproductiva y a su vez esa es su mayor fortaleza (su independencia de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística.)

“El performance emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento.” (...) “Así, para el espectador, el espectáculo de performance es en sí mismo una proyección del escenario donde tiene lugar su propio deseo.” (...) Este performance pide que se atestigüe la singularidad de la muerte del individuo y también pide al espectador que haga lo imposible: compartir esa muerte ensayándola. Es por esta razón que el performance comparte un vínculo fundamental con el ritual. (...) la promesa que evoca este performance es aprender a valorar lo que se perdió, aprender no el significado, sino el valor de lo que no pudo reproducirse ni verse de nuevo. Comienza con el conocimiento de su propio fracaso, que no puede ser logrado.”



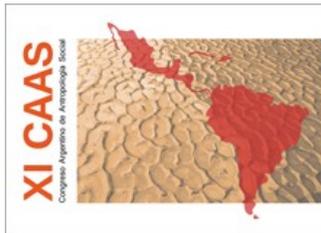
Este proceso es el necesario para poder comenzar a aceptar la existencia de posibilidades diferentes, la escena ligada a la verdad en la *performance* son posibles. La autora define la instancia de la *performance* como un cambio en el discurso basado en la desigualdad. Los espectáculos repiten un modelo de relación de hablante y receptor, pero por sobre todo, de aceptador que repite dicho modelo. Lo interesante es que resulte 'agradable' dicha experiencia, y esto es resultado de la localización en un lugar de confort de 'saber con anterioridad', de falta de sorpresa del recorrido, etc. Como asevera Phelan es hora de modificar esa relación en dicho intercambio teatral *“creando obras en las que se midan con toda claridad los costos de la perpetua aversión hacia...”* (En nuestro caso los temas de transgénero) *“El performance busca una determinada eficacia psíquica y política, es decir, el performance constituye un reclamo de lo real-imposible.”*

II- Las múltiples definiciones de performance y los Estudios de performance.

16

En la medida en que la *performance* pueda disolver la relación entre el arte y lo social, podría resultar útil para el abordaje del arte y lo estético desde un lugar 'más' político. La *performance*, por lo tanto, permite, según el profesor Ricardo Arias: *“Cuestionar el arte desde un campo autónomo. Desde lo que se es y re-presenta.”* Según su propia experiencia declara: *“La performance me permite pensar a la actuación como un arte autónomo del teatro. Desvincular al sujeto de la acción, de todos los convencionalismos de la teatralidad.”* Por lo tanto hay algo que tiene que ver con la *performance* que se asocia directamente con la memoria. Con la distancia que hay entre la memoria asociada al cuerpo-acción. La *performance* nace como alternativa u oposición a algo que esta constituido. Una cosa puede ser una *performance* y muchas cosas pueden ser estudiadas como performance.

Desde el punto de vista antropológico se asevera que no existe forma alguna de conocer al otro sin la existencia de una mirada etnocéntrica. Pero ¿Por qué resulta



XI CAAS
Congreso Argentino de Antropología Social
" EDGARDO GARBULSKY "
ROSARIO, 23 AL 26 DE JULIO DE 2014

relevante el estudio del teatro antropológico para encontrar o construir 'la historia' o 'el desenvolvimiento' de la *performance*?

- Porque, a diferencia de lo que había ocurrido en siglos anteriores, en esta experiencia el intercambio no se da desde el texto, desde la palabra (aunque sepamos que el cuerpo es la palabra y la palabra cuerpo) sino desde la escena misma, desde el actor concreto.

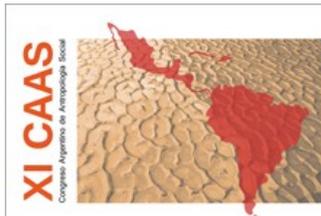
Hay dos actitudes que se presentan como posibles frente a un hecho teatral: unas personas van al teatro, a buscar que les mientan y otros a ver algo vivo. Y cuando aparece eso que no sabemos qué es (la *performance*) ocurren dos cosas: a) lo negamos b) lo indagamos. (Acerca de este proceso de experiencia y respuesta frente a 'lo extremadamente vivo' ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior.) Por lo tanto frente a la posibilidad b) se multiplican respuestas y se plantea una búsqueda intercultural (con otros) o intracultural (hacia el pasado). Y aquí se abre un abanico interesante de caminos. Por ejemplo: Savarese³¹ dice que se buscan elementos transculturales, Barba³² busca otros teatros, Grotowski³³

17

³¹ **Nicola Savarese** (Roma, 16 diciembre 1945) Historiador de la historia del teatro. Docente de historia del teatro y del espectáculo en la 'Università "La Sapienza" di Roma, en la 'Università di Lecce y en la de Bologna, en la Universidad de Kyoto, Montreal y en la Sorbona di Parigi. Miembro fundador junto a Franco Ruffini de "International School of Theatre Anthropology" (ISTA), dirigida por Eugenio Barba.

³² **Eugenio Barba** (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia) Autor, director de escena, de teatro e investigador teatral. Creador junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca. Fundó el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de Tercer Teatro. Fundador del ISTA (International School of Theatre Anthropology) una escuela itinerante que realiza sesiones periódicas a petición de instituciones nacionales o internacionales que se encargan de la financiación. En 1990, el ISTA desarrolló una nueva actividad en colaboración con la Universidad de Bolonia, The University of Eurasian Theatre. En 2002, la Universidad de Aarhus y el Odin Teatret decidieron crear el Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS). Alumno y amigo de Jerzy Grotowski, es considerado, junto con Peter Brook, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental. Desde 1998, fue nombrado doctor honoris causa por 9 universidades.

³³ **Jerzy Grotowski** (Rzeszów, 11 de agosto de 1933– Pontedera, Italia, 14 de enero de 1999) Director de teatro y destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Desarrolló el llamado teatro pobre, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero Konstantín Stanislavski. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas que en 1965 cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio desapareciendo en 1976. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como Alejandro Jodorowsky, Eugenio Barba y Peter Brook.

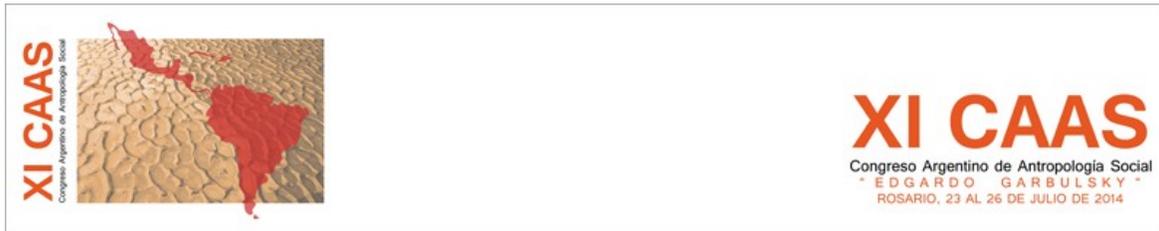


no se dirige hacia las tradiciones teatrales sino hacia las de la ritualidad, mientras que P. Bordieu³⁴ se encuentra ligado a ambas recorridos...

En el estado del ritual (llámese trance) se arriba a ciertos estados de conciencia (quizás olvidados, quizás poco experimentados, etc.) necesarios, como el desaprender del movimiento estilizado (que se utiliza en el teatro, como vía de purificación o vía negativa que opera substrayendo, según Barba y Grotowski) como posibilitadores de un nuevo inicio. En el centro del trabajo (de esta experiencia) está el actor con un cuerpo (ya no la trama, etc.) Y lo interesante que resulta de esta experiencia es, justamente, dicha relación pedagógica; la que funda el trabajo, resultando ser en consecuencia, ni escolar, ni académica. Por eso aseguramos que la construcción de este saber resulta *performático* (es decir, único, privado, sustentable, democrático, aleatorio, quizás violento, provocador, etc.) todos estos condimentos o elementos resultan fundadores y constitutivos del hecho *performático* mismo.) Y por ende, el estudio y la práctica de la ritualidad, muestran que entre lo mágico y la representación estaría la vida, la vivencia. Esto es lo que busca Stanislavski³⁵ cuando asevera que lo que aparece como vivo debe perdurar en el actor y el proceso es buscar cómo lograrlo, lo que no significa estar 'in control' ya que existe el desdoblamiento. La *performance* tiene que ver con una construcción 'precisa' análoga al ritual. No se debe llegar a ningún sitio. La *performance* no está. La *performance* ES. Incluso una de las teorías de

³⁴**Pierre-Félix Bourdieu** (Denguin, 1 de agosto de 1930– París, 23 de enero de 2002) Representante de la sociología de nuestro tiempo. Ha ejercido una influencia en la sociología francesa después de la guerra. Caracterizó su modelo sociológico como "constructivismo estructuralista". Su sociología reveladora ha tenido muchos críticos que lo acusan de una visión particularmente determinista de lo social. Hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólica en esta reproducción y critica la primacía otorgada a los factores económicos en las ideas marxistas. Hace hincapié en la importancia de la lucha y el conflicto en el funcionamiento de la sociedad. Ha desarrollado una "Teoría de acción", en torno al concepto de hábitos, que ha ejercido gran influencia en las ciencias sociales.

³⁵**Konstantín Stanislavski** seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev, actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú en 1863 y murió en 1938. Creador del método interpretativo Stanislavski. Formó su primera compañía con sus hermanos y primos. Se muda a París donde conoce al verdadero Stanislavski, cuyo nombre adoptó para trabajar bajo este seudónimo, y poder realizar sus experimentos teatrales con mayor libertad. De vuelta en Moscú, cofundó la Sociedad de Artes y Letras. Del encuentro con Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, nace una colaboración y salen a la luz las bases de la reforma teatral rusa del '900 que durará hasta su muerte. En sus últimos años una parálisis progresiva lo alejó del escenario, pero continuó su labor como director y pedagogo al frente del Teatro de Arte y del Estudio de Ópera del Teatro Bolshói.



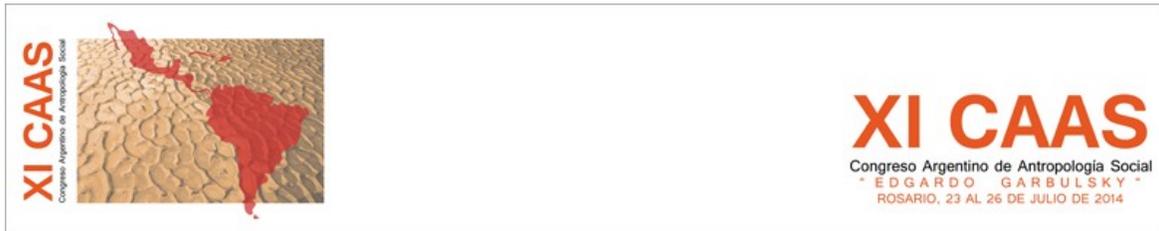
performance afirma que la *performance* es un HACIENDO. Por ello hablar de *performance* como género quizás resulte limitado. Quizás la *performance* resulte ser un estado.

Existe algo violento en la constitución del sujeto, porque se conforma a través de la mirada del otro, pero a la vez es una violencia posibilitadora porque no se podría vivir sin ese tipo de constitución.

En realidad cuando se trata de definir la *performance* preferimos profundizar acerca de los intentos que han realizado *performers* (que quizás pequen de un tanto desordenados y de alguna que otra falencias en cuanto al formato teórico, pero que cuentan con un sincero acto de compromiso al momento de tratar de describir su trabajo.) Uno de ellos resulta ser Guillermo Gómez Peña, a quien ya hemos hecho referencia como un exponente crucial junto a su agrupación LA POCHA NOSTRA con una localización fluctuante ente México y U.S.A., en el capítulo ***En defensa del arte de performance*** del libro ***Estudios avanzados de performance*** de Diana Taylor³⁶ y Marcela Fuentes³⁷ dice que cuando los estudios académicos se refieren a la *performance*, con frecuencia lo hacen respecto de algo distinto, a un campo más amplio que comprende diferentes reflexiones acerca de la representación, la escenificación de la cultura, la antropología, las prácticas religiosas, eventos deportivos, etc. Realiza un análisis negativo de la *performance* basándose en lo que no se es, para finalizar diciendo: “... *nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.*”

³⁶**Diana Taylor** Profesora de Estudios de performance y Español en la NYU. Coeditora de PMLA's special issue on WAR. Sus artículos sobre Latinoamérica y performance en latinoamérica aparecieron en: The Drama Review, Theatre Journal, Performing Arts Journal, Latin American Theatre Review, Estreno, Gestos, Signs y MLQ. Recibió premios como: Guggenheim Fellowship. Es fundadora y directora del Hemispheric Institute of Performance.

³⁷**Marcela Fuentes** investigadora que estudia la relación entre la performance y la tecnología digital. Activista y artista intervencional. Ha publicado académicamente. Miembro del Hemispheric Institute of Performance and Politics.



Para finalizar reflexionando de manera genial:

“El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuros; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se preocupa.”

Respecto a la relación directa con lo que denominamos los graves universales que G. Peña describe e incluye como disparadores internos del hecho *performático* y específicamente con los interrogantes de transgénero que es lo que nos compete en este texto, en esta frase final se encuentran descriptos magistralmente:

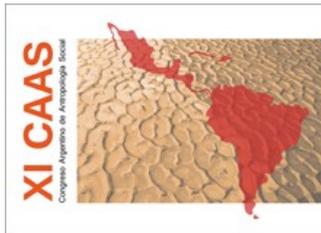
“Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizás la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.”

20

Otros autores aportan al bagaje teórico de lo que ha conformado Los estudios de *performance* como Diana Taylor, en su texto **Performance** o Schechner³⁸ que plantea que la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiados como tal. Taylor remata diciendo: la *performance* puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase de Álvaro Villalobos³⁹ que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características cuando dice: “*El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de*

³⁸**Richard Schechner** Profesor de Estudios de performance en la Tisch School of the Arts, NYU y editor de TDR: The Drama Review. Fundador del Departamento de Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts, NYU.. Fundó The Performance Group of New York. Fundó el East Coast Artists. Escribió acerca de una técnica de entrenamiento emocional para performance. Y en el 2007 comenzó a funcionar el Richard Schechner Center for Performance Studies at the Shanghai Theatre Academy.

³⁹**Álvaro Villalobos** Artista Colombiano radicado en México. Master en Artes Visuales y doctorado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM y de la Escuela de Artes de la ASAB. Profesor de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán (UNAM) y coordinador de Investigación y Posgrado de la Facultad de Artes de la UAEM.



lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver."

Es decir, se plantea que el público es el que termina la *performance*.

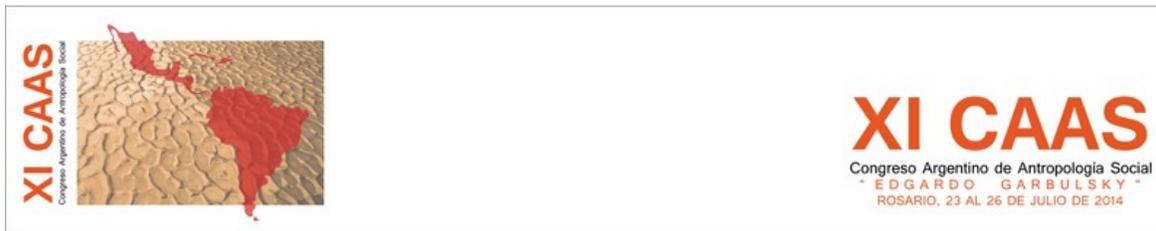
Ya hablamos en secciones anteriores de ese reflexionar, de ese despertar, de ese hilar y plantear preguntas. Esto parece ser, entonces, una impronta presente casi siempre en hechos de estas características. Nao Bustamante⁴⁰ dice: "*No me hago responsable de tu experiencia frente a mi trabajo.*" apuntando a lo mismo. Si cada *performance* tiene su respuesta ideal anticipada (proyectada) como intuimos, resulta más que interesante permitirse asombrarse frente al resultado de este tipo de acciones o experiencias. Siempre o casi siempre, se piensa como Jesús Martín Barbero⁴¹: que el acto *performático* resulte como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. Esto hace, como consecuencia, plantear una forma de evaluar lo acontecido diferente a los parámetros convencionales situándonos simplemente a la búsqueda de lo efectivo (en relación con los supuestos que se plantean como posible condición de acontecer.)

21

Para finalizar, como dice Taylor, si aceptamos que la *performance* funciona como sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de *performance* permitirán expandir nuestra noción de conocimiento. Habla de reintroducir el cuerpo en el ámbito académico como también hemos hecho referencia en segmentos anteriores. Los estudios de *performance* nacen de la ruptura. Se separan de los demás departamentos (llámese teatro, lingüística comunicación, antropología y artes visuales, etc.) Si pensamos que el control corporal es una gran manera posible de manejar al mundo seremos capaces de ver, como muchos académicos activistas y artistas, que la *performance* es un

⁴⁰**Nao Bustamante** Artista de video arte y performance oriunda de San Joaquin Valley of California. También trabaja escultura e instalación. Se ha presentado en Londres, San Francisco, Helsinki, etc. Premios: Anonymous Was a Woman fellowship, NY Foundation for the Arts Fellow, Lambent Fellow.

⁴¹**Jesús Martín-Barbero** (Ávila- España 1937) y vive en Colombia desde 1963. Doctor en filosofía, con estudios de antropología y semiología. Experto en cultura y medios de comunicación que ha producido importantes síntesis teóricas acerca de la posmodernidad. Aparte de ejercer docencia en Colombia y México ha sido profesor visitante en la Universidad Complutense de Madrid, Autónoma de Barcelona, Stanford, Libre de Berlín, King's College de Londres, Puerto Rico, Buenos Aires, São Paulo, Lima. Fundó la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.



medio para intervenir en el mundo. Como afirma Grotowski en el texto *el Performer*: “El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro” y completa Castaneda⁴²: “Es alguien que es consciente de su propia mortalidad.”

Tanto Grotowski como Schechner opinan que la *performance* ha existido siempre. “No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas” (decía el primero) y el segundo lo confirma cuando dice: “... me gustaría pensar que los estudios de *performance* siempre han existido...”⁴³ (éste los localiza en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario.)

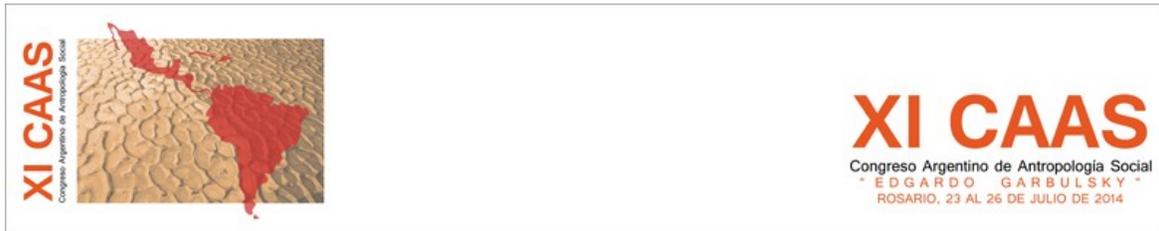
Los estudios de *performance*, entonces, posibilitan el acceso al análisis de ciertos hechos o acciones desde un punto de vista interdisciplinar que resultan a nivel de su propia definición inconstantes (o móviles) pero que ya llevan algunos años de producción epistemológica propia. Según Antonio Prieto⁴⁴ el colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre la vida y el arte es lo que ha obligado a buscar nuevas herramientas teóricas. El hecho de su propia movilidad hace que se trasladen de un campo a otro y que no encuentren contradicción entre la antropología y el teatro. Por lo tanto, como bien afirmó Schechner⁴⁵ los estudios de la *performance* utilizan un método de amplio espectro y lo confirma cuando relata:

⁴²**Carlos Castañeda** nombre original es Carlos César Salvador Arana Castañeda (Cajamarca, Perú 1925— Los Ángeles 1998) antropólogo y escritor autor de una serie de libros que describirían su entrenamiento en un tipo particular de nahualismo tradicional mesoamericano. Dichos libros y el propio Castañeda, son objeto de mucha controversia. Sus libros, que tienen un carácter sincrético ya que son mezcla de autobiografía, alucinógenos, rituales toltecas, misticismo y religión, han tenido un tremendo éxito de ventas y traducidos a diferentes idiomas.

⁴³<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/schechner-transcripst-spanish> (Entrevista a R. Schechner por D. Taylor)

⁴⁴**Antonio Prieto Stambaugh**: Docente-Investigador en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde es responsable del Cuerpo Académico Consolidado— Teatro, con el que trabaja la línea de investigación (LGAC) “Teatralidad, performatividad y cultura”. Se especializa en teatro y performance mexicano actual. Tiene maestría en Estudios del Performance por la Universidad de NY y doctorado en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro del Comité Ejecutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política, con sede en la Universidad de NY..

⁴⁵**Teoría y prácticas interculturales-** (Libros del Rojas)



“La performance no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La performance origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub-conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se apriete o se afloja. La oscilación es constante- la performance siempre está en estado activo.”

III- La Teoría Queer- Reflexiones en torno a su poder posibilitador de

análisis de eventos que incluyen temáticas relacionadas con el transgénero

Para dar inicio a un acercamiento a la Teoría *queer* debemos abordar lo ocurrido en torno la significación 'popular' que el término *queer* representa o presenta (extraño, excéntrico, misterioso, sospechoso, raro, y yendo un poco más lejos, desde principios del siglo XX también sirvió para referirse a la homosexualidad) teniendo en cuenta que, en sus inicios (de la palabra secualizada) fue utilizada despectivamente, como consecuencia de la incomodidad que evocaban los asuntos sexuales y la diversidad, sobretodo.

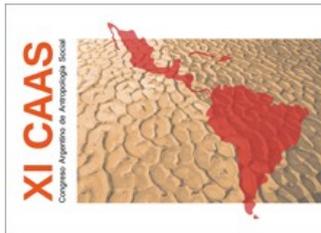
23

El punto de inflexión se dará en 1990 cuando nace Queer Nation⁴⁶ en Nueva York conformado por un grupo de homosexuales aliados en la lucha contra el Sida y en consecuencia de los nefastos efectos de la homofobia. Pero, a pesar de la corta duración de la organización, fue de alto impacto, principalmente entorno a los cuestionamientos que se hicieron respecto del rechazo de las identidades binarias, transformando lo que en las universidades se denominaban hasta el momento *Gay and lesbian studies*.

Dos libros fueron punto de inflexión y se consideran como gestores de lo que hoy se considera La Teoría *Queer*. Sedgwick⁴⁷ (unos de los autores de estos libro) estudiosos de lo *queer* (aunque aún no articulado como tal) llevó a la práctica el *queer reading*: “... *interrogar lo aparentemente ortodoxo, desde una perspectiva*

⁴⁶Queer Nation es un LGBTQ organización activista fundada en 1990 en NY, por HIV/AIDS activistas de ACT UP. Los 4 fundadores estaban indignados por la escalada de homofobia en las calles y que perjudicaban el arte y los medios. El grupo fue reconocido por sus confrontaciones, sus slogans, y sus marchas.

⁴⁷**Eve Kosofsky Sedgwick** (1950– 2009) Pensadora del campo de los estudios de género, teoría queer y teoría crítica. Influenciada por Foucault, Butler, el feminismo, el psicoanálisis y el deconstructivismo, sus trabajos reflejan un constante interés en un amplio abanico de temas.



que reconoce que lo raro se puede encontrar, escondido en cualquier lado..."⁴⁸ por un lado y J. Butler con su ***Gender Trouble (El género en disputa)***, por otro, deconstruyendo el concepto de género por medio de un diálogo con varios pensadores distinguidos de múltiples campos. En dicho texto J. Butler define la identidad de sexo no como aspecto esencial o biológico del sujeto, ni como mera construcción ideológica absorbida a través de la educación, sino como *performance*, es decir, una actuación aprendida a nivel subconsciente o realizada conscientemente por parte del sujeto.

Un segundo libro de Butler profundiza el tema: ***Bodies that Matter (Cuerpos que importan)*** y en el mismo arguye que: "... conviene a veces asumir posiciones de falsa identidad compartida para poder formar comunidad de sujetos de intereses compartidos y luchar juntos. (...) "Lo queer entonces mantiene su poder de unir no solo a la gente homosexual, sino a individuos de diversas identidades y deseos sexuales."

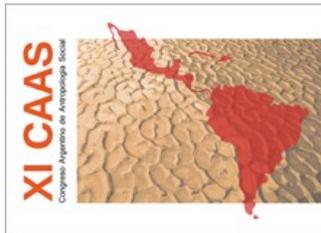
24

Es relevante marcar el aporte de un argentino Néstor Perlongher⁴⁹ que comenzó a investigar sobre temas de diversidad sexual antes de que se hubiera legitimado como tema de indagación en los ambientes institucionales. Desde este nuevo punto de vista se abordaron diferentes temáticas; la literatura, la cultura nacional, la política, el deporte, etc.

El libro ***El género en disputa*** se presenta, para nosotros, de manera reflexiva por dos puntos de vital importancia: uno de ellos, el referido específicamente a las intenciones de este trabajo como es la necesidad de 'denominar' un Teatro Trans con todo lo que ello implica y por otro, debido a la referencia de la parodia en el universo de la escena travesti que se desarrolla profundamente en dicho texto.

⁴⁸**Teoría queer- Diccionario de estudios culturales latinoamericanos-** coordinación Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin

⁴⁹**Néstor Perlongher** (1949 Buenos Aires, Argentina- 1992 San Pablo, Brasil) Poeta, escritor, sociólogo, antropólogo, militante trotskista. Uno de los principales referentes del Frente de Liberación Homosexual en la década del '70. En enero de 1976 fue detenido y procesado penalmente. En 1981 se recibió de sociólogo en la Universidad de Buenos Aires y se trasladó a San Pablo, Brasil. Allí realizó su maestría en Antropología social en la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP), de la cual también fue profesor. Fue animador de la literatura neobarroca rioplatense, un estilo que él denominó "neobarroco" donde se fundían el barroco con el barro del Río de la Plata. Falleció a causa del Sida.



“Para la teoría feminista, el desarrollo de un lenguaje que represente de manera adecuada y completa a las mujeres ha sido necesario para promover su visibilidad.” Podríamos afirmar entonces que, en semejanza a lo que ocurre con la teoría feminista, resultará con cualquier tipo de definición o necesidad de la misma respecto de grupo de sujetos que podríamos llamar disidentes⁵⁰.

“En cuanto a la acción sexual y política el Movimiento de Disidencia Sexual se entiende como aquel que alude a un “sistema de acción multipolar” (Mellucci, 1991 358) que en realidad se trata de muchos y diversos movimientos sociales y políticos reivindicativos que convergen temporalmente en ciertos aspectos de su organización, fundamentalmente en lo que hace a su carácter de actores estigmatizados a causa de su identidad no heterosexual, y a ciertos planteamientos relacionados con la “genda building” (política y social).”

Si, según afirma Foucault, el sujeto femenino esta discursivamente formando por la misma estructura política que, supuestamente, permitirá su emancipación, algo similar podríamos aseverar acerca de la terminología de un teatro TRANS. Y por qué no citar también a Marx⁵¹ cuando afirma que deberíamos elaborar una crítica de las categorías de identidad que generen, naturalicen e inmovilicen las estructuras jurídicas actuales.

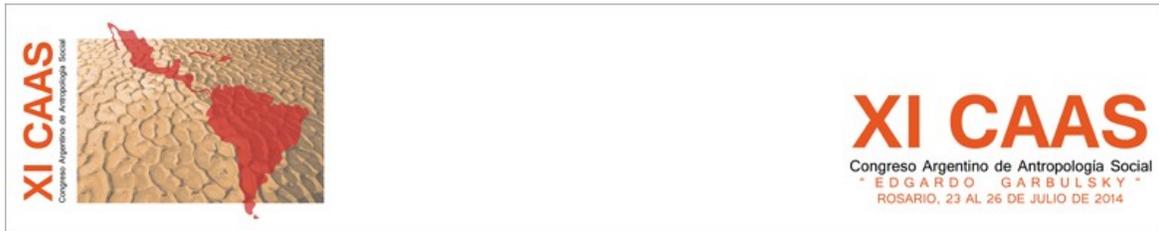
No podemos iniciar siquiera este texto sin asumir como Butler y como El doctor Adrian Helien⁵² que: *“... aunque los sexos parezcan ser claramente binarios en su morfología y constitución... no hay ningún motivo para creer que también los géneros seguirán siendo solo dos.”*

“los límites del análisis discursivo del género aceptan las posibilidades de configuraciones imaginables y realizables del género dentro de la cultura y las hacen suyas. Esto no quiere decir que todas y cada una de las

⁵⁰**Disidencia sexual** - Héctor Miguel Hernández.

⁵¹**Karl Heinrich Marx** (Tréveris, Reino de Prusia 1818– Londres, Reino Unido 1883) Filósofo, intelectual y militante comunista de origen judío. En su vasta e influyente obra, incursionó en la filosofía, la historia, la ciencia política, la sociología, la economía; periodismo y la política, proponiendo en su pensamiento la unión de la teoría y la práctica. Junto a Friedrich Engels, es el padre del socialismo científico, del comunismo moderno, del marxismo y del materialismo dialéctico. Estudia en Alemania, luego se trasladó a París. Fue exiliado a Bruselas en 1845, luego regresa a Colonia, donde fundó su propio periódico. Se exilió una vez más, en 1849 y se trasladó a Londres donde la familia se redujo a la pobreza, pero siguió escribiendo y formulando sus teorías sobre la naturaleza de la sociedad y cómo creía que podría mejorarse.

⁵²**Adrián Helien**: Médico psiquiatra especialista en sexología clínica y autor argentino del libro **Cuerpxs equivocadxs- hacia la comprensión de la diversidad sexual** junto a Alba Piotto



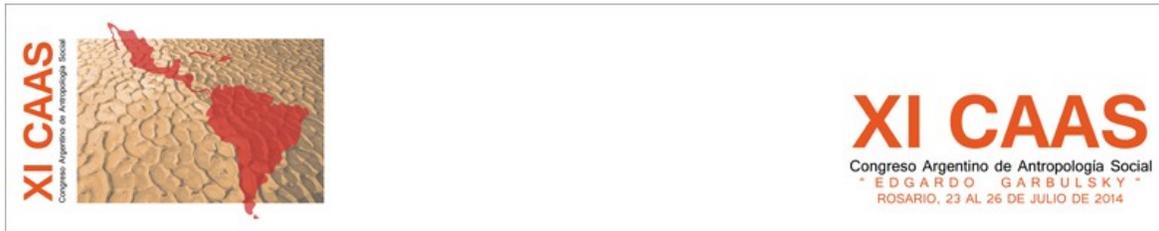
posibilidades de género estén abiertas, sino que los límites del análisis revelan los límites de una experiencia discursivamente determinada.”

Por lo tanto apuntamos, por un lado, hacia la intención de una posible definición de un Teatro Trans y por otro, al de un análisis desde los Estudios de *performance* del mismo y desde la Teoría *queer*, validando estos dos importantes recursos, no solo para acceder a este tipo de espectáculos, sino con intenciones de que logren imponerse como puntos de partida para el abordaje y la profundización de diferentes expresiones artísticas y estéticas.

Para confirmar esta necesidad que nos persigue de designación o definición, podemos citar a Wittig⁵³ cuando afirma que el lenguaje es una de las prácticas e instituciones concretas y contingentes mantenidas por la elección de los individuos y, por lo tanto, debilitadas por las acciones colectivas de los individuos que eligen. Si bien podemos decir que Butler suena un tanto derrotista cuando confirma que el crear una sexualidad apartada o alejada o anterior a aquella que se ha desarrollado dentro de las relaciones de poder, resulta imposible, tiende un manto de piedad cuando apunta a la repetición subversiva como posibilidad de cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad en sí.

Cuando Butler postula que algunos órganos están dormidos para el placer y otros se despiertan, fijados por la estructura melancólica del género y que algunas de ellas se transforman porque responden a un ideal normativo de un cuerpo con género específico, se detiene puntualmente en dicho tema refiriéndose a los transexuales remarcando que el carácter imaginario del deseo no se limita a la identidad transexual sino que pone de manifiesto: “... *que el cuerpo no es su base ni su causa, sino su ocasión y su objeto.*”

⁵³ **Monique Wittig** (Haut-Rhin 1935– Tucson, Arizona 2003) Escritora y teórica feminista, fundamental dentro de la Teoría Queer. Sus teorías se definen como feministas lesbianas. También hace un estudio crítico del lenguaje. El grupo de recopilaciones *El pensamiento heterosexual* apunta a una crítica fuerte al sistema tradicional hegemónico tanto de lo hetero como de lo homosexual.

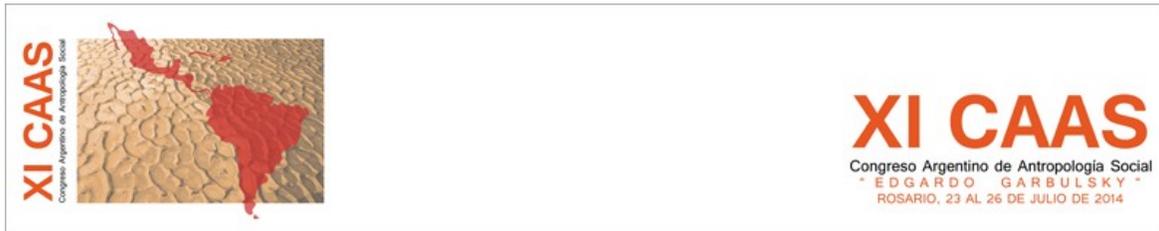


Butler cita a Kristeva⁵⁴ y es relevante dicho hecho por referirse, justamente, a 'la palabra', a la 'poesía'. Kristeva opina que, tanto la maternidad como la poesía posibilitan, liberan y por lo tanto “... *constituyen prácticas privilegiadas que tiene lugar dentro de una cultura paternalmente castigada.*” Y lo tremendamente relevante de dicho punto de vista, en cuanto a lo que el Teatro Trans creemos implica o intentamos que reflexione, es justamente basándose en el pensamiento referido a que “... *la subversión de la cultura paternalmente castigada no puede proceder de otra versión de la cultura sino únicamente desde el interior reprimido de la cultura en sí...*”

Para finalizar podríamos citar la entrevista realizada por James O' Higgins a Foucault simplemente por un hecho puntual, como es la descripción de la risa que le provoca al entrevistado, la pregunta referida a las diferencias entre la homosexualidad femenina y masculina. La risa, esa respuesta biológica producida por el organismo en consecuencia a determinados estímulos, utilizada en el lenguaje o la comunicación teatral con diferentes objetivos, es el medio para reflexionar y plantear una negativa a dicha pregunta y una postura frente a la misma. Foucault ríe porque la pregunta instituye la misma relación binaria que él intenta desplazar, esa relación deprimente que ha caracterizado no solo el legado de la dialéctica, sino también de la dialéctica del sexo.

Como reflexión, de la totalidad de este escrito en el cual intentamos referirnos y situar al Teatro Trans, permitiendo un particular abordaje del mismo y de estos dos caminos posibles para su análisis comprensión, reflexión y multiplicación, enunciaremos unas frases o ideas que consideramos determinantes y resolutivas. Una de Butler: “*El lenguaje adquiere el poder de producir 'lo socialmente real' a través de los actos locutorios de sujetos hablantes.*” Otra de Wittig cuando confirma que hombre y mujeres son categoría políticas y no hechos naturales y más aún

⁵⁴ **Julia Kristeva** (Sliven, Bulgaria 1941) Filósofa, teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora. Estudió en París y a la vez publicaba artículos. Enseña Semiología en la State University de NY y la Universidad París. Su obra se enmarca en la crítica del estructuralismo (neoestructuralismo y post-estructuralismo) con influencias de Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Freud y Lacan.



cuando se refiere a la posibilidad de no solo dos sexos sino muchos. Tantos sexos como individuos. Wittig sostiene que la estrategia es utilizar la obra literaria como máquina de guerra. Aduñarse de la posición de sujeto hablante y de la invocación al punto de vista universal. Habla de destrucción como restauración. Univerzalizando se crea nuevas posibilidades. Universalizar a la mujer crea muchas mujeres diferentes. Es destruir categorías.

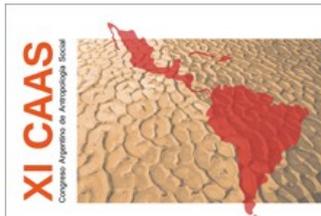
Citar a Lacan ⁵⁵también nos resulta relevante en este punto de síntesis porque clasifica en dos las posibilidades de lucha de los grupos disidentes o las minorías sexuales. Mediante una conformidad radical o mediante una revolución radical. Pero, frente a todo este enorme panorama de posibilidades que parecieran congenian en un punto que confirma la lucha mediante el discurso, la universalidad sin categorías, la poesía, la idea de eliminación de un pensamiento BI, dan marco al punto reflexivo y determinante de Butler, quien coloca en tela de juicio a todos ellos dando como posibilidad 'el replanteamiento subversivo y paródico del poder'. Dice Butler:

“Sería un gran error construir una identidad gay/lésbica con los mismo medios excluyentes, como si lo excluido, precisamente por su exclusión, no siempre se diera por sentado y, de hecho, se exigiría para construir esa identidad. (...) La táctica más insidiosa y eficaz es, al parecer, una apropiación y reformulación total de las propias categorías de identidad, no solo para negar el 'sexo' sino para organizar la concurrencia de numerosos discursos sexuales en el lugar de la 'identidad' con el propósito de conseguir que esa categoría, en cualquiera de sus formas, sea permanentemente problemática.”

La travestida, para Butler, trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo y se burla del modelo que expresa al género, así como de la idea de una verdadera identidad de género. - ¿Cuán enorme es dicha posibilidad?

- Tremenda, ya que ambas afirmaciones de la verdad, al contradecirse, desplazan toda práctica de significaciones de género en el discurso de verdad y falsedad. No

⁵⁵ **Jacques-Marie Émile Lacan** (París 1901— 1981) Médico psiquiatra y psicoanalista conocido por los aportes teóricos que hiciera al psicoanálisis basándose en la experiencia analítica y lectura de Freud, incorporando a su vez elementos del estructuralismo, la lingüística estructural, la matemática y la filosofía. Su obra, es fuente de grandes controversias.



existen ya cuerpos originales. Dicho conflicto entre la imitación y el original entran en crisis porque, en realidad, la parodia es 'de la noción misma de un original'.

Debemos tener en cuenta que la parodia no siempre es subversiva, ya que también es posible domesticarla y volverse a poner de dicha forma como instrumento de hegemonía cultural. Por ello es importante tener en cuenta estos actos como performáticos. Teniendo la certeza que, aquellos que se consideren subversivos e imposibles de domesticar, serán los que estén ligados a una experiencia irrepetible, como la *performance* concibe.

Bibliografía:

Jacques Ranciere- El espectador emancipado i

David Le rBeton- Antropología del cuerpo y modernidad

Guy Debord- La sociedad del espectáculo

Norma Ambrosini- Mirar desde el abismo

Norma Ambrosini- Diego Stocco- La posibilidad de lo imposible- Abordaje creativo a través de la performance de los 'graves' universales: inserción social, género, diversidad sexual e identidad

Peggy Phelan- Ontología del performance: representación sin reproducción

Guillermo Gómez-Peña- Cap. En defensa del arte del performance del libro Estudios de performance - **Diana Taylor**

Antonio Prieto Stambaugh- Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico

Entrevista a **Richard Schechner** por **Diana Taylor**

Jerzy Grotowski- El performer

Adrian Helien- Alba Piotto- Cuerpxos equivocadxs- Hacia la comprensión del al diversidad sexual

Michael Foucault- Histortia de la sexualidad y la voluntad del saber-

Beatriz Preciado- Biopolítica del género

Teresa de Laurentis - La tecnología del género

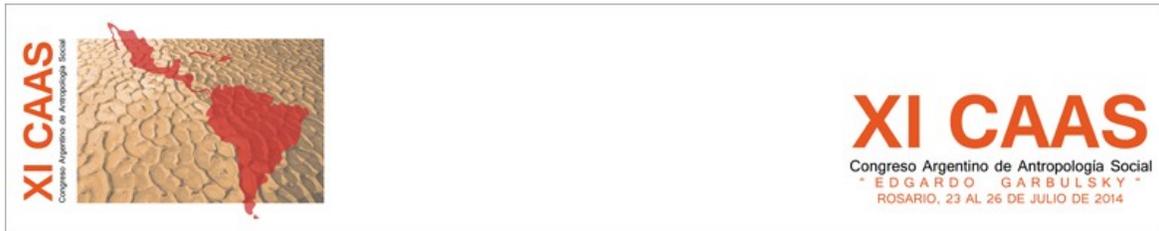
Kathya Araujo- Mercedes Prieto- Estudios sobre la sexualidad en América Latina

Diccionario de estudios culturales latinoamericanos (coordinación **Mónica Szurmuk- Robert Mskee Irgwin**)

Judith Butler- Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.

Luciana Lavigne- Cuerpos "monstruosos" contemporáneos del libro El cuerpo in-cierto- arte- cultura- sociedad- **Elina Matoso** compiladora

Judith butler - prefacio de cuerpos que importan



Naief Yehya- El cuerpo transformado (cyborgs y nuestra descendencia tecnologica en las realidad y en la ciencia ficción-

Judith butler- El género en disputa– El feminismo y la subversion de la identidad

Paula Sibila- El hombre postorgánico

Michel Serres- Variaciones sobre el cuerpo

Omar Lopez Mato- Monstruos como nosotros– Historias de freaks, colosos y prodigios

Patrice Pavis (Diccionario del teatro)– Dramaturgia, esttiéca, semiología

Diana Taylor- Marela Fuentes- Estudios avanzados de performance

Juan Antonio Ramirez- Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo – Cap. El sexo del género: coños y pollas

Coco Fusco- La otra historia del performance intercultural

Varios autores- Ni adentro ni afuera- articulaciones entre teoria y práctica en la escena del arte

Jordi Diez- Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer en México

Grupo de trabajo queer (gtq) (ed.): El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer

[Hector Miguel Salinas Hernández– Disidencia sexual en la ciudad de México](#)