

EL SUSTRATO DE PERFORMANCE STUDIES: CERCANÍA Y ALIENACIÓN

Entrevista a Richard Schechner por Hugo Burgos



Fecha de envío: 05/06/2016 • Fecha de aceptación: 20/06/2016
email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>
post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



New York University (NYU). Nueva York, 25 de mayo de 2016.

Hugo Burgos (HB): Para arrancar la conversación, ¿cómo ha enfrentado, en su historia como académico, artista y creador, la tensión existente entre práctica y teoría?

Richard Schechner (RS): Yo no lo vivo como una tensión. Siempre he dirigido y trabajado en obras de teatro, al mismo tiempo he reflexionado y escrito. Cuando fui a la Universidad de Iowa, estuve en el taller de escritura de Paul Engle¹, estudiaba en el Departamento de Inglés, pero mi tesis fue una obra teatral que se produjo. También enseñaba Inglés a los estudiantes de primer año, pues mi licenciatura en Cornell fue en Inglés. Hice un año de estudios de posgrado en la Universidad John Hopkins. Temprano, en mi carrera, escribí teoría y crítica de teatro, ensayos y escritura creativa. -Apunta hacia su librero, arriba-. Ahí arriba hay muchos, muchos cuadernos de apuntes, miles de páginas de escritura. No quiere decir que no exista tensión para otras personas. El mundo es como un rompecabezas que puede resolverse de forma intuitiva -la intuición es uno de tantos elementos en el arte- o de forma analítica. Creo que los expertos en resolver rompecabezas saben que las dos cosas van de la mano.

Existen momentos en que uno es impulsivo o hay serendipia, pero en otros momentos es necesario organizar lo que debe ocurrir. A veces se avanza hacia ade-

1 Schechner estudió en el programa Writers's Workshop, de University of Iowa. Este fue el primer programa de escritura creativa de Estados Unidos. Fue fundado en 1936 y por él han pasado ganadores de Premios Pulitzer, National Book Awards, MacArthur Foundation Fellowships, entre otros. Schechner estuvo en el taller de Paul Engle, que dirigió el programa entre 1941 y 1965.

Richard Schechner, Tisch School of the Arts, New York University, Profesor de Performance Studies, Nueva York, Estados Unidos.

- Ph.D. Tulane University. New Orleans, Estados Unidos
- M.A. The University of Iowa, Estados Unidos, Estados Unidos

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrado, Quito, Ecuador. hburgos@usfq.edu.ec

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa, Estados Unidos
- M.A. Television, Radio, Film Production. Syracuse University, New York, Estados Unidos

lante de forma impulsiva y después se recogen los pasos de forma analítica. Esto le sienta muy bien al teatro, porque, como director, tomas algo y lo pones en escena, pones en escena un cierto momento o tienes una cierta visión de cómo ciertas cosas deben funcionar. Después de lograr lo que quieres, es necesario retroceder y llegar a una conclusión paso a paso, para saber cómo llevar a las personas a ese resultado. De alguna forma es similar al dilema del mapa y el territorio, de tal forma que tu salto es el mapa, pero cuando llevas allí al grupo, se atraviesa un territorio, y esto involucra entrenamiento.

El segundo punto es que, en mi trabajo artístico, siempre he manejado de cerca *textos*, soy famoso por decir que “un texto no debería ser el punto de inicio o fin de una producción”, pero eso no quiere decir que el texto no esté dentro de la producción. Por eso, deconstruyo y reconstruyo textos clásicos. Para hacer eso debes conocerlos, jugar con ellos y respetar ese aspecto de las cosas. No creo que es primario, o más bien pienso que el texto es uno de los elementos primarios. Otro elemento primario es cómo el trabajo se lo experiencia de una forma sensorial en el cuerpo, como sonido, visión. Otro elemento primario es el equipo con el que estás trabajando. La misma obra teatral, con los mismos gestos, y el mismo ensamble hecho por un grupo con A, B y C, y realizado por E, F y G, serán muy diferentes entre sí porque tu cuerpo no es mi cuerpo, tu interpretación no es la mía, etc., etc., todo esto es también fundamental.

En uno de mis libros, hablo del cuadrilátero del performance, que te da una fuente que preexiste al material que se va a ensayar. En él tienes a las fuentes, autores, dramaturgos, coreógrafos, etc. (*sourcers*) -que componen el material- a los actores y a los performers -quienes encarnan al material-, están los directores o productores -que van a organizar o trabajar con aquellos que forman la obra- y están los participantes (*partakers*), que es la palabra que uso para llamar a los espectadores, al público. Ahora, cualquier performance puede empezar en cualquiera de esos puntos. El teatro tradicional empieza con las fuentes (*sourcers*), pero la improvisación de contacto empieza con los performers y las reglas del sitio. Yo diría que algunos grandes festivales empiezan con los participantes (*partakers*), con la pregunta ¿qué tipo de audiencia queremos? Broadway también puede empezar con los participantes, las audiencias; entonces es muy importante cómo escoges los elementos para atraer las audiencias, entonces, juegas con estas partes. Esto es

una operación intelectual. Lo que no me gusta son los extremos. No me gusta lo que Michael Kirby, mi querido amigo que murió hace tiempo, llamó “aire frito”, es teoría, sobre teoría, sobre teoría. A veces las personas, enamoradas de los postestructuralistas escriben obras que están alejadas de lo que realmente ocurre en planos segundos, o terceros, o cuartos. No me gusta la teoría en sentido extremo, pero tampoco me gustan los performances sin sentido, que son, cito, “solo de entretenimiento”, que muchas veces se ve en el teatro, en la televisión. Me gusta el material que constantemente intenta integrar lo analítico y lo intuitivo.

HB: En este sentido, ¿cómo cobra vida su libro fundacional *Performance Theory?*, es un producto de sus experiencias...

RS: Tengo varios libros fundacionales. Solo he escrito pocos libros de corrido y sobre la base de un solo tema, *through books*. La mayoría de mis libros son colecciones de ensayos, pero pudieron tener otra forma. Entonces, los libros completos solo son tres: *Environmental Theatre* (1973), el cual es fundacional, que trata varios de los temas que estamos conversando; *Performance Studies: An Introduction* (2002, 2006, 2013), el cual es más bien reciente y estoy haciendo ahora una cuarta edición, que trata sobre estudios de performance; y una novela que publiqué con mi hijo, quien la ilustró, llamada *Englebert Stories North to the Tropics* (1987), que es una historia de niños. A parte de ello pienso que hay varios libros fundacionales, como *Performance Theory* (1988, 2004) y *Between Theatre and Anthropology* (1985), pero son colecciones de ensayos, y no están organizados sobre la base de temas -para decir la verdad-, son colecciones en que, hablando en sentido figurado, tengo un nido lleno de huevos, pero tengo que sacar algunos para poder empollar más. Entonces, hay momentos en que tengo listos siete, ocho o nueve ensayos y si pienso que debo publicarlos, los publico. Aunque en el libro están compilados bajo un título, no quiere decir que escojo un tema particular. Estoy ahora trabajando en un grupo de libros que serán temáticos. Entonces, *Performance Theory*, como tal, pasó por varias iteraciones. Primero se llamó *Essays on Performance Theory 1976-1977* [se levanta hacia el librero], está acá arriba.

HB: ¿Esta situación habla de la epistemología del área? En términos de la performatividad que existe en la manera en que trabaja sus textos...

RS: Odiaría que después de morir me pase lo que Sartre dijo una vez, “la muerte convierte la muerte de una persona en destino”. Mientras estás vivo tienes *free will* –libre albedrío- y eso no es un destino. Una vez que mueres, las personas pueden decir “esto tenía que ocurrir porque lo otro tenía que ocurrir...”, entonces existe una teleología sobre ello. Por lo tanto, quiero imaginarme que estoy muerto y suponer que existe una teleología sobre todo. Pero pienso que el hecho real es que son fenomenológicos y existenciales, existen en un cierto período de tiempo. A veces me asombro gratamente de que personas citen lo que escribí hace cuarenta años, eso me hace sentir muy feliz. Ya sea si estuve adelantado a mis tiempos, o si el tiempo me alcanzó, es atemporal o lo que fuere... Pero el ímpetu de *Performance Theory*, y *The Future of Ritual* (1993), y *Between Theatre and Anthropology*, y *Performed Imaginaries* (2015) es luchar con el mismo problema, una y otra vez, ¿cómo es nuestra vida cotidiana?, -por falta de un mejor término - ¿cómo es nuestra vida espiritual?, ¿nuestra vida performada?, y ¿nuestra vida social?, ¿cómo todas se interrelacionan?, ¿y cómo cada una crea a las otras? En otras palabras, no existe un *über* que crea estas cosas, más bien ellas hacen que unas y otras existan.

HB: Gracias por enseñarme todas las versiones de sus libros. Lo que usted dice es una idea fuerte que va a la par con mucha de la teoría social de los últimos treinta años. Estaba leyendo una entrevista en la que indicaba que usted y sus colegas fueron *tenured radicals* (profesores permanentes radicales)², y que eso, junto con el contexto político y artístico del momento, permitió emerger esta forma de pensar. Los sesenta son un momento muy interesante: pasamos de *happenings* a performances, las artes se expanden, Fluxus interviene, es como un *upgrade* del *avant-garde* canónico, pero cargado de temas sociales. Puede que sea una pregunta insulsa, pero más de 40 años después, ¿usted cree que la teoría desarrollada en ese momento se sostiene?

RS: ¿Conoces un ensayo mío llamado *The Decline and Fall of the American Avant-Garde* en un libro llamado *The End of Humanism*? Trata sobre lo que pasó en los sesenta, desde la perspectiva de los setenta. Yo pienso que los sesenta -definidos desde finales de los cincuenta hasta 1981, o algo así- fue un período muy activo,

2 El término *tenure* se aplica a los profesores que son contratados de forma permanente en sus universidades hasta que se retiren por motivos de edad.

artísticamente y socialmente. No soy un fan de la nostalgia, pero pienso que fue un período con más esperanza, más activo, que el actual. En un ensayo titulado *The Conservative Avant-Garde* (2010)³ indico que la experimentación está como en un sube y baja, cuando la innovación es alta, la excelencia es baja porque las personas están haciendo cosas nuevas y fallan la mayor parte del tiempo. Cuando la excelencia es alta, como en el siglo XVIII en Europa, la innovación es baja. En los sesenta y setenta, tuvimos alta innovación y baja excelencia. Hubo pocos trabajos clásicos, pero realmente estaban abriendo nuevo camino. Ahora tenemos performances excelentes, puedes salir a la calle y encontrarte con cosas muy buenas, pero hace años no he visto algo nuevo; no conceptualmente nuevo, no me entusiasman porque me sorprenden, sino por lo bien hechos que están, pero por eso es conservador.

Anteriormente, la palabra conservador tenía únicamente un conjunto de significados políticos, pero ahora incluye reciclar, reducir, reusar, conservación, sustentabilidad, todo estos son valores *conservadores*; entonces la izquierda es la que está tomando estos valores, y los valores radicales son tomados por la derecha. Decir, por ejemplo, quememos carbón, hagamos lo que nos dé la gana, la Frontera, “make America great again”, y toda esa mierda. Entonces, las cosas se han virado políticamente y se refleja en el arte, de tal forma que las artes se producen con extremo cuidado, y pienso que veo artistas jóvenes algo tímidos, o muy tímidos -en realidad-, pero parte de ello está ligada a la noción de dónde viene el dinero. Ya no usamos la palabra dinero, ahora usamos la palabra *funding* -financiamiento-, que es una manera de decir defecación, en vez de cagar -en otras palabras-. Por supuesto, estoy a favor del financiamiento del gobierno y de las fundaciones si es que no hubiera ningún tipo de ataduras, pero estas existen. Y las ataduras no son de contenidos, sino de rendición de cuentas. Entonces, para alcanzar grandes fondos, debes tener un gran contador, necesitas un evento para levantar los fondos, por lo que estructuralmente estás siendo llevado hacia el sistema, y solo puedes criticarlo un poco, como un payaso, no puedes criticarlo de forma radical. Ahora existen algunos teatros y grupos que rehúsan tomar dinero público, o dinero de

3 Este ensayo se encuentra en Project MUSE, fue publicado en el volumen 41 de *New Literary History*.

4 Hace referencia a la campaña presidencial de Donald Trump de 2016.

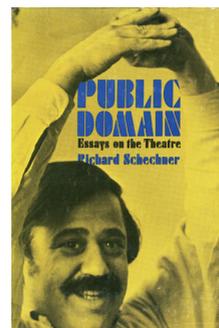
fundaciones, pero les toca levantar dinero en la calle, o son comerciales. (Risas) Los grandes productores de Broadway a veces no toman dinero, aunque algunos sí lo hacen. En relación con este tema, es un mundo muy confuso.

HB: Es muy claro que *Performance Studies* y *Performance Theory* están atados a la política, cada uno genera su propia versión de lo que está en juego, de lo que es relevante. Pienso que, en el momento germinal de los sesenta y setenta, la política estaba en la delantera para derribar lugares de poder hegemónicos. Y ahora entiendo, sobre la base de lo dicho, que sigue siendo político, pero, como indica, existe un cambio en cómo las estructuras han evolucionado. ¿Cómo ocurre esto en la academia? Yo sé que estoy haciendo estas preguntas ligeras, por supuesto que hay política en la academia, ¿pero se despliegan con relación a tener una postura particular?

RS: No. Mi departamento no tiene, es decir, nuestras políticas están en estudios de género, queer *studies*, raza... Queremos un departamento balanceado con relación a orientación, a raza, y todo eso. Pero en relación con política en el

Bibliografía de Schechner

No hay dos libros iguales de Schechner. Las reediciones son siempre distintas. Esta es una breve selección de libros para conocer a Richard Schechner:



Public Domain,
Bobbs-Merrill, 1969

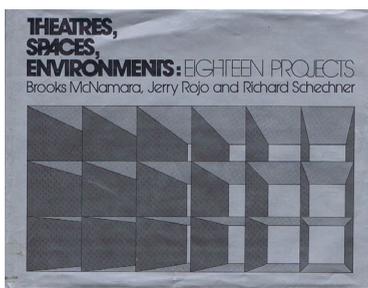
sentido Trump vs. Hillary, nunca hablamos de ello, pero en términos de hablar de política de apoyar a los trabajadores, o el tema del 99%, cuando ocurrió Occupy Wall Street bajé para allá y dicté una clase ahí, pero no hay nada por el departamento con relación a ello.

HB: Por supuesto que no. Pero pienso que hay una ideología de tratar la inequidad, o de cambiar al poder, mirando al poder y los lugares en donde está en manos de grupos hegemónicos.

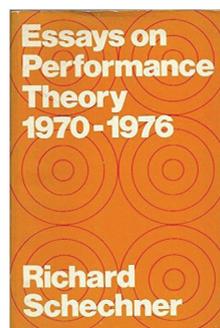
RS: Si estás dentro de una universidad grande como NYU, se te permite jugar con unas pocas fichas que no tienen poder. Donde no puedes cambiar el poder es dónde está tu presupuesto, puedes obtener diez mil dólares, más, o menos, pero sigues lidiando con decanos, el *provost* de la universidad, y los sistemas de cuánta gente se registró, quiénes están pagando la colegiatura, y de dónde viene el dinero. De tal forma que, por ejemplo, en los sesentas, por un tiempo, la [Universidad de la] Sorbona se fue de huelga y dictaron cursos gratis, ¿es posible que el Tisch School of the Arts se vaya de huelga y dicte clases gratis? De ninguna manera, y



Environmental Theater, EP
Dutton, 1972



Theatres, Spaces, and Environments, Drama Book Specialists, 1975



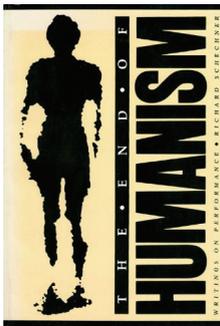
Essays on Performance Theory, Drama Publishers, 1976

se vería como un hecho sin sentido. Entonces, la gente habla de política, como *tenured radicals*, pero hablan política y enseñan política de forma ideológica, pero no lo enseñan de forma práctica. Y no actúan la política de forma práctica.

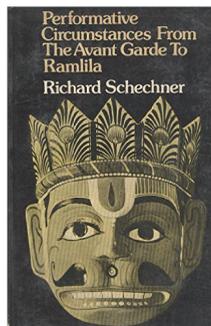
HB: He visto estos procesos en mi propia universidad, pero he encontrado en mis estudiantes de maestría un panorama diferente, en español lo llaman “el académico comprometido”. He tenido estudiantes que han trabajado con grupos activistas, ellos mismo son activistas, tuve una estudiante mujer de México que era zapatista, y trabajó con un grupo indígena de resistencia de Sarayaku.

RS: Nosotros hacemos eso. En el Grupo Hemisférico⁵ se dan reuniones en San Cristóbal de las Casas con los zapatistas, The Yes Men están en nuestro departamento y reciben un salario. Sí hacemos performance activista, ubicamos a estudiantes en varias acciones activistas. Pero lo que estoy indicando sobre la política

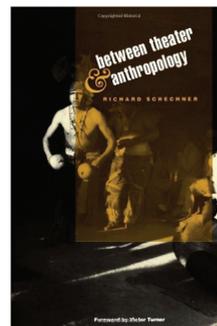
5 Se refiere al Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Universidad de Nueva York. Su red está en todo el continente y lo dirige Diana Taylor.



The End of Humanism, PAJ Publications, 1981



Performative Circumstances from the Avant-garde to the Ramlila, Seagull Books, 1983

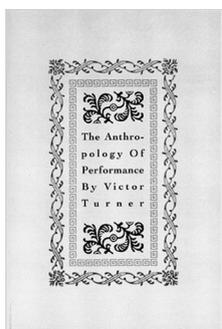


Between Theater and Anthropology, University of Pennsylvania Press, 1985

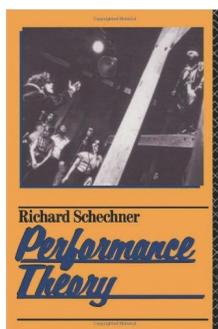
es que usamos nuestra base para auspiciar actividades activistas, pero nuestro objetivo mismo no es ser activistas. Somos criaturas de la universidad.

HB: Claro, y los profesores deben rendir cuentas a la estructura.

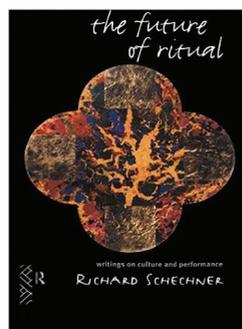
RS: Y queremos *tenure* – ser profesores permanentes –, y queremos un cierto tipo de prerrogativas para tener libertad académica. Entonces es una paradoja, y no la quiero ver con mala voluntad. Yo enseñé la mitad del año, cada año en Abu Dhabi. Es una situación interesante, es un campus académico y gozo de libertad académica, enseñé lo que deseo enseñar, enseñé ritual y juego, pero enseñé rituales Shia en una tierra Sunni, realizamos performances donde hay cuerpos desnudos, y eso no ocurre en el mundo árabe. Pero lo que hago en ese campus no lo puedo hacer en el centro de Abu Dhabi. Si voy a estar ahí, mi libertad académica tiene un muro alrededor. Entonces, haré y diré cosas en el campus, e insistiré que puedo realizarlas y empujar los límites, pero no las haré en el centro de Abu Dhabi porque ese no es el acuerdo que pacté.



Con Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Books, 1988



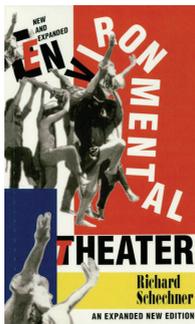
Performance Theory, Routledge, 1988



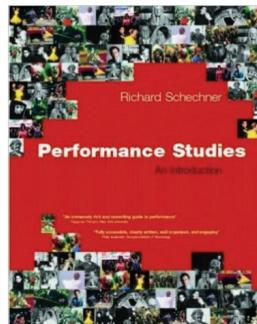
The Future of Ritual, Routledge, 1993 y 1995

HB: Estoy de acuerdo, puedo relacionarlo cuando estoy con estudiantes que cuestionan ¿cuál es el valor de su título de maestría, qué valor tiene mi tesis? Si es que va a terminar en una biblioteca, y no está afuera en la calle, con el pueblo, en la zona de combate... Pienso que algo emergerá, algo cambiará, pero que no está en nosotros estar en el frente de batalla -a no ser que lo escojas-, es un aspecto diferente.

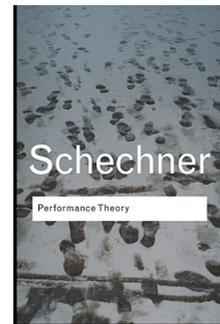
RS: Tengo un ensayo llamado *Performing in the 21st Century*; ahí desarrollo una idea que para mí es fundamental: debemos crear un *cuarto mundo* de performance. Necesitamos un Cuarto Mundo, no es geográfico, pero un mundo de artistas que proponen realidades alternas, y que al mismo tiempo se involucran en trabajo activista. Ahora confrontamos crisis que estuvieron ahí hace cincuenta años, pero no las reconocimos en su tiempo, siendo la crisis mayor el “glocicidio”. No es simplemente el calentamiento global, que no me molesta tanto como las extinciones. Estamos acabando nuestros recursos naturales. Existe un libro sobre Ecuador



Environmental Theater,
Applause Theatre &
Cinema Books, 2000



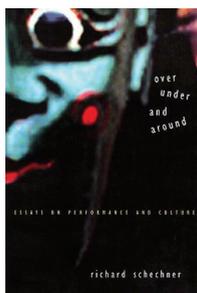
Performance Studies—An
Introduction, Routledge,
2002, 2006 y 2013



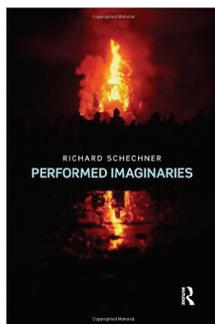
Performance Theory,
Routledge, 2003 (edición
revisada de *Essays on
Performance Theory*, 1988)

titulado *How Forests Think*⁶, de un antropólogo que trabajó en esa región de la selva amazónica y habla de la gente que tiene comercio con la selva. Y está el concepto de media-Tierra, el biólogo social E.O. Wilson propuso que nos movemos sistemáticamente de tal forma que los humanos abandonan la mitad de la Tierra, la dejan ser, y se alejan de ella, y el pico de la población declina. Él grafica donde debería estar esta media-Tierra, caso contrario la especie se extingue. Estos son los temas radicales que nos confrontan. Estos son problemas a largo plazo; de cierta forma debemos renunciar a la guerra porque cuesta demasiados recursos. Entonces, esos son los temas en los que he estado pensando. Me gustan estas ideas, me gusta pensar ahora a largo plazo, pero es un diferente tipo de radicalización, ni siquiera en un cierto nivel es liberación política, está a nivel de cómo preservamos el planeta, cómo podemos concebir un mundo... -Me doy cuenta de que vivo aquí, todo el mundo tiene un auto. Recién volví de [Nueva] Delhi y

6 *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, es un libro de Eduardo Kohn, publicado en 2013 por University of California Press.



Over, Under, and
Around, Seagull,
2004



Performed
Imaginaries,
Routledge, 2014

no se puede respirar, estuve en Beijing... Nueva York es un muy agradable si los comparamos-, cómo nos movemos a un tiempo de menor consumo, pero económicamente viable. Y cómo reducimos la pobreza, la paradoja es que la miseria de ciertas personas es el resultado de ciertas cosas “buenas”. Habiéndonos librado de tantas enfermedades, de repente la población explota. Estamos reproduciéndonos de tal manera que estamos poniendo en peligro a toda la especie.

HB: Hablando de este Cuarto Mundo, me parece interesante que existe una infraestructura para conectar a artistas.

RS: Sí, tenemos la Internet, tenemos maneras de estar juntos sin necesidad de presencia.

HB: Entonces, ¿cuáles serían las piezas adicionales para que surjan actos con intención y que logren cambios específicos? Los movimientos previos a Occupy⁷ nos dieron un sentido global de cómo redes globales operan para mover causas sociales.

RS: Aquí -indicando página en el libro- , al final del tema del Cuarto Mundo, presento el manifiesto para el performance del Cuarto Mundo: “Performar es explorar, jugar, experimentar dentro de relaciones... Performar es cruzar fronteras, esas fronteras no son solo geográficas, sino emocionales, ideológicas, políticas y personales. Tercero, performar es dedicarse a un estudio activo a lo largo de la vida, aprehender cada libro como un guión, algo con el que se puede jugar, interpretar, y es susceptible de ser reformado y rehecho. Cuarto, performar es convertirse en alguien más dentro de sí al mismo tiempo, empatizar, crecer, reaccionar, y cambiar”.

Es un tipo diferente de manifiesto, no es como el manifiesto de los Situacionistas que era destructivo y quería tumbar las estructuras de poder. No creo que las estructuras de poder puedan o deberían ser tumbadas. Pienso que necesitamos una gobernanza global, no necesitamos un gobierno nacional. Finalmente, necesitamos

7 Primavera Árabe (2010-13), Movimiento del 15-M, en España (2011-15), con réplicas en Italia, Francia, Bélgica, Portugal, Grecia, México, Argentina...

de la globalización, para que sea benigna, para que regule el flujo global de bienes. Debemos estar por encima del *corporativismo* y del nacionalismo. Si se renuncia al individuo, es necesario renunciar a otras cosas, como aquellas en donde naciones invaden a naciones. Vemos lo que ocurre en Medio Oriente como el final de un nacionalismo terrible.

HB: Yo pienso que debido a que estamos tan conectados, conocemos mucho. Por ejemplo, puedo googlearlo a usted, puedo tener un *streaming* de video de un bombardeo por *drone* en Siria, y ver un performance en vivo de un grupo en algún lugar de África. Pero, al reconocer lo que se conoce ahora, ¿implica que importa, o que es transformador? Entiendo que lo anterior es un primer paso, pero siento que tenemos pedazos de información, los coleccionamos, pero no creo que eso es lo que debe pasar para que se torne en acción.

RS: No se va a convertir en acción de forma rápida. A mi edad, estoy empezando a ver y respetar los procesos lentos, antes que procesos instantáneos. He visto cómo se han agriado demasiadas revoluciones. Yo creo en los derechos universales de los humanos, pero pienso que derrocar a un gobierno porque sí no es suficiente. Quizá lo que debe uno hacer es apoyar estructuras alternativas, que pueden funcionar hasta cierto punto.

HB: Hablando de la corporalidad relacionada a la teoría del performance, y probablemente ya ha escrito sobre esto, pero pensando en la era digital del siglo XXI, no me creo las tendencias de moda como son lo relacionado al tacto, realidad virtual y medios sociales, los cuales continuarán a la par con los discursos sobre tecnología, veo que es una transformación, pero no es una revolución. Algo muy interesante sobre la teoría de performance es que es sobre lo corporal, es posible escribir, pero no está relacionado al cuerpo. Ahora que estamos más allá de McLuhan, [los medios] más allá de las extensiones de las personas, existe este momento de discursos poshumanistas, la capacidad de extenderse en el tiempo ya que el cuerpo no importa más. Para algunos pensadores poshumanos, el asunto es subir el cerebro a una base de datos en un servicio en la nube, y así vivir para siempre. Al mismo tiempo, veo que el empuje de posicionar la realidad virtual no es diferente a los cincuenta y los sensoramas, es una cuestión de experiencia. Sin

embargo, deja a un lado al cuerpo, es solo una cuestión de percepción, es percepción visual, no es corporal, no trata de interactuar con otros cuerpos, más bien con el ambiente. ¿Cuál es su opinión?

RS: Después de la obra más reciente que hice *Imagining O*⁸, que en un momento dado tuvo lugar en once espacios de forma simultánea y fue cercano a un performance, me doy cuenta de que un performance en vivo es una parte pequeña del mundo del performance, y que la mayoría de personas obtienen sus *performances* a través de los medios y la internet. Cuando hago obras artísticas, me he propuesto, no esta noción de uno a uno, con audiencias de 120 o 130, ellos se separan y mantienen un contacto corporal cercano con los performers, a veces, tocándolos físicamente, hablando con ellos, comparten el mismo espacio, experimentando contacto cuerpo a cuerpo, obviamente es una forma diferente de conocimiento. La gente aún hace el amor, se mueven, se tocan mutuamente, y todo el mundo acarrea estos malditos teléfonos -apunta a mi iPhone-, tú tienes uno también, yo me rehúso, tengo un *flip-phone*, no me quiero involucrar, tengo suficientes *emails*, no me quiero involucrar con tener una pequeña computadora en mi mano. Miro a la gente y siempre tienen esta cosa en la cara, o tienen el *bluetooth* en su oreja, existe una dispersión. Pero también me doy cuenta de que quizá las personas que montaban a caballo se sentían así con los carros, todas las personas rebasando en carros. No vamos a parar este cambio tecnológico, pero pienso que la parte del *cuerpo* correspondiente al cuerpo, que básicamente es sobre placer y sexo, se mantendrá porque básicamente las personas quieren placer y sexo, y debemos darnos cuenta de que hay cuatro sentidos a más de los ojos. Los ojos son importantes, pero también los otros sentidos, y cuando hacemos performances nos envolvemos en ellos, y yo trato de hacer eso. Más allá no tengo ninguna gran teoría, más allá de lo que he escrito sobre qué es importante preservar, pero lo veo como un dominio pequeño. Pienso que el dominio más grande es virtual, y pienso que es imparables porque a medida de que lo virtual se vuelve más experiencial, y tenemos tecnologías para experimentar el 3D, 4D, y tenemos teatros sensoriales, enormes teatros

8 *Imagining O*, creada por Schechner, se estrenó en 2014. Fue codirigida por Benjamin Mosse y Roanna Mitchell. Es una obra que une danza, teatro e instalación, se basa en *Story of O*, un texto en el cual Pauline Réage investiga la vida de Ofelia, de *Hamlet*.

masturbatorios, no es una masturbación mala, pero más bien en un sentido placentero. No pienso que hay una manera de regresar de lo anterior, pienso que existen nichos, lo interesante es que los nichos serán para los relativamente acomodados; una persona pobre tendrá que recibir su placer virtual a través de una máquina; una persona rica puede obtener placer de otra persona porque puede pagarla. Me encantaría que fuera de otra forma, pero es la economía de ese tema. Si yo quiero hacer una obra de teatro para 120 personas, la economía de ello es que los precios de las entradas deben ser elevados, o solo pocas personas la ven a la vez. Personas ordinarias van a los *blockbusters* [películas taquilleras].

HB: Ahora, pensando sobre qué es lo fundacional, y se piensa en ritual. Se puede decir que los rituales, los performances se han cosificado en concordancia con la era tecnológica, como mencionó: realidad virtual para las masas, experiencias personales uno a uno serán un lujo, algo parecido a lo que ocurrió con la fotografía análoga.

RS: Es un lujo, a no ser lo que se da en las familias, tendrás tus parejas, y un lugar en donde persiste es en los deportes. Gente juega todo tipo de deportes, veo a personas de escasos recursos jugar básquetbol o fútbol, que no requieren mucho equipo, tenemos mucho de ello, lo cual es bueno.

HB: ¿Hay otras actividades rituales que constituyen nuestras vidas que se hayan cosificado?

RS: Los rituales desde siempre se han cosificado. Desde la época de las cavernas, dependía de quién era el chamán; el punto es que hay rituales y rituales. Me encanta el proceso ritual y me sumerjo en él, pero no creo en lo que cree, me gusta la experiencia inmediata del ritual. Si voy a una sinagoga, a una iglesia o una mezquita, me involucro mucho en ello por la inmediatez de la experiencia, y porque muchas veces es multisensorial. En la iglesia católica tienen el incienso, el ruido, muchedumbres, gente llorando, confesando sus pecados, muchas cosas ocurren, un santo por aquí, otro por allá. No puedo creer en nada de ello, más de lo que creo en *Hamlet*. Así como creo que *Hamlet* es una gran obra, la iglesia católica también es una gran obra. La declaración de verdad que hace la misa

o la iglesia, es la misma declaración de verdad que hace Shakespeare. Es sobre la vida humana, el deseo humano, pero dice nada sobre lo metafísico, para mí lo metafísico está totalmente fuera de nuestros límites. No sabemos nada sobre lo metafísico, nada.

HB: Llegué a los estudios de ritual por el trabajo de James Carey; él hace una distinción de comunicación como transmisión -como lanzar cosas-, de los aspectos rituales de la comunicación, lo simbólico...

RS: Claro, lo que Turner llamaría los distintos tipos de *communitas*, etc.

HB: Exacto. De esa forma entendí inmediatamente la conexión entre comunicación, cultura y performance. ¿Puede ver cómo el cuerpo de su trabajo sobre *Performance Theory* ha fluido hacia otras áreas, por ejemplo, Estudios Culturales?

RS: Claro, uno de mis libros se llama *The Future of Ritual* y el curso que enseñé en Abu Dhabi se llama ritual y juego. De alguna forma pienso que los Estudios Culturales, a no ser que sea el estudio de la novela y literatura, fueron cautivados por *Performance Studies* porque trata sobre comportamientos en acción. Los rituales son muy importantes, tanto los seculares, como los sagrados. Existe un *continuum* entre hábito, rutina y ritual. El espectro es tal que el ritual está en el extremo donde el significado es generado. Si yo tengo un hábito de lavarme los dientes con mi mano derecha todas las mañanas, eso puede ser un ritual cotidiano, pero no tiene mucho significado. Pero si en un momento el cepillado empieza a evocar al "dios de los dientes" -o lo que fuera-, y genera un significado, es más probable que lo llamemos un comportamiento ritualizado, o ritual.

Pienso que las raíces de ritual y juego nos devuelven al comportamiento animal. No estamos separados de los demás reinos animales. Creo firmemente en la etiología y su continuidad. Se pueden describir los rituales estructuralmente como acciones repetitivas, exageraciones, desplazamiento de un comportamiento puesto en nuevo contexto, etc., pero a medida que se mueve hacia el ritual sagrado se torna sobre significado, y de alguna forma sobre comunicación. Los rituales muchas veces son sobre comunicación social, y el ritual sagrado ocurre cuando la comuni-

cación es transhumana, sería la única diferencia. Entonces, un ritual social, cómo se maneja una cena, qué puestos tienen las personas, tiene que ver con cómo se comunica jerarquía y sociabilidad entre personas. Cuando vas a una iglesia o una mezquita, y cuando caes de rodillas, te postras en una mezquita cinco veces al día, también estás comunicando, pero a un otro trascendente, lo cual es algo simpático para tener cerca.

A mí me gusta decir: “Yo Creo. Yo creo en la gente que cree, pero no creo en lo que cree la gente”. Entonces creo que ellos creen, y entiendo su creencia, pero no creo en su creencia, pero estoy conmovido por esa creencia, pero no por lo que es la creencia. Entonces me conmueve el hecho de que la gente pueda ver un dios y le pidan perdón por sus malos actos, y que pueda percibir sus malos actos. Eso me conmueve. ¿Existe tal dios? No.

HB: Es interesante, es una visión muy humanista, pone a las personas primero, es la materialidad de la experiencia humana.

RS: Pero cuando hablo con personas religiosas, me escuchan, y piensan que soy peor que un hereje. Un hereje, o un ateo verdadero rechazaría la creencia, pero yo no, a mí me encanta. No la creo, pero la disfruto, para mí todo es teatro.

HB: Entiendo bien cuando habla de procesos de creación de significados, estamos en la antropología.

RS: ¿Conoces el *film Magical Death*⁹? Es sobre el Alto Amazonas, trata sobre un grupo de chamanes que cumplían una promesa a través de matar a los niños de otro grupo con magia. Nada les pasa a los niños. Es un *film* muy interesante, siempre lo muestro. Y lo presento en conjunto con otro *film*, *Holy Ghost People*¹⁰,

9 Es un documental de 29 minutos del antropólogo Napoleón Chagnon. Fue hecho en 1973.

10 Es un thriller psicológico del director Mitchell Altieri. Es de 2013.

es una historia de encantadores de serpientes¹¹ en las montañas Apalaches de EE. UU., y si les muestras a no-americanos, se sorprenden al ver este tipo de “creencia religiosa primitiva”, hablan en lenguas, hay glosolalia, etc.

HB: Lo siguiente es muy subjetivo, ¿qué temas de *Performance Studies* piensa que discutirán en los siguientes diez, veinte años?

RS: No soy un futurólogo, pero pienso que los temas persistentes son los que estamos conversando: procesos de performance; performance en el mundo político y social; performance en medios, medios sociales; performance en el cerebro, y el flujo de neuronas de empatía y neuronas espejo; esos son los temas. En mi libro de texto, que va a su cuarta edición, los nuevos capítulos tratan sobre qué es performance, qué es performance *studies*, procesos de performance, performatividad, medios sociales, performando el cerebro, interculturalismo, globalización.

HB: Ya que es un área de estudio multidisciplinaria e interdisciplinaria, muchas veces personas puede decir que trata todo y nada a la vez.

RS: Es probablemente cierto.

HB: Esto se da dentro de una discusión más amplia sobre lo multi e inter dentro de la academia.

RS: Pero mi punto es que cualquier cosa puede ser estudiada como performance. Puedes mirar a cualquier cosa como performance, nuestra discusión ahora, este cuarto. Pero lo que es un performance, está determinado culturalmente. De tal forma que no puedes decir que algo es un performance si la cultura a la que pertenece no lo establece como tal. Cualquier cosa puede ser estudiada como performance si es que es un comportamiento. Incluso una puesta de sol puede ser estudiada como el “drama del sol”, por mencionar algo. Esto es lo que llamo el “ser” y el “cómo” del performance.

11 El término en inglés es *snake handlers*. Es parte de un ritual pentecostal en las montañas Apalaches. No tiene relación con el uso del término en relación con prácticas de Medio Oriente.

HB: Para cerrar la conversación, ¿personalmente, qué le ha dado este mundo de proponer conversaciones y discusiones sobre performance studies?

RS: Básicamente es mi vida. No es posible separarlo de mi vida. Básicamente me estás preguntando, ¿qué me ha dado mi hígado? Bueno, purifica mi sangre. ¿Qué me ha dado mis pulmones? Cómo uso el oxígeno. El estudio de performance me ha dado una forma de comprender mi realidad, y quizá mantener un cierto nivel de distancia comprometida, pongámoslo de esa manera. Me gusta pensarme como parcialmente alienado, lo cual nos lleva al inicio de nuestra conversación. A través de un lente de alienación es posible analizar la situación, pero si solo analizas la situación, no estás apasionadamente involucrado en ella. No estás viviendo la vida que está allá fuera para ser vivida. Me gustaría pensar que mi compromiso con performances me ha permitido vivir una vida apasionada, y en ciertos puntos estar alienado de esa vida, y así intentar entender de qué se trata.

HB: Muchas gracias, es un pensamiento hermoso.

RS: Es muy bueno, me lo quedo. [post\(s\)](#).