

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Movimiento, fugas y saqueos: El archivo frustrado del performance puertorriqueño  
(1990-2000)  
Mariela Fullana Acosta  
San Juan, Puerto Rico

Movimiento, fugas y saqueos: El archivo frustrado del performance puertorriqueño  
(1990-2000)

La única posibilidad de archivo del performance puertorriqueño de la década de 1990 se convirtió en objeto museístico diez años después de su creación.

En el memorial de las artes nacionales, el Museo de Arte de Puerto Rico, 500 ejemplares intervenidos del libro *Saqueos: antología de producción cultural* posan para el ojo y el oído del espectador. La obra fue la escogida por la institución museística para representar el arte conceptual en Puerto Rico en el siglo XX. Las huellas del performance puertorriqueño son las que yacen en cada ejemplar cerrado e intervenido que se muestra como recordatorio de un tiempo pasado, sellado, impenetrable, incapaz de ser saqueado.

En el año 2002 el profesor y curador puertorriqueño Dorian Lugo ideó y gestó el proyecto *Saqueos: antología de producción cultural*, que realizó junto con los artistas gráficos Gretchen Rivera Negrón y Antonio González Walker. La propuesta consistió de 1,000 ejemplares compuesto por 24 piezas de diversos autores en torno al arte experimental en Puerto Rico con énfasis en el performance puertorriqueño. La mitad de esos libros se entregaron a 68 artistas y figuras de diversas disciplinas para que los intervinieran libremente. Los restantes 500 libros se vendieron en algunas librerías del país o por el propio gestor del proyecto, quien se encargó de publicar y distribuir cada copia.

El proyecto se gestó como un “no libro”, saliendo de los convencionalismos de las casas editoriales, al publicarse con una portada en blanco, sin índice, sin número de páginas y sin un orden cronológico. La premisa era clara desde el título: *Saqueos* era la invitación a la intervención. El libro es antología, objeto de arte, proyecto de creación colectiva y escenario. Pero este proyecto es también un lugar de consignación del performance puertorriqueño de la década de 1990, pero visto desde el umbral de los años 2000.

Una década después de su publicación, el Museo de Arte de Puerto Rico compró los libros intervenidos por los 68 artistas para que formaran parte de la exhibición *Interconexiones*, una especie de repaso al arte puertorriqueño a través de múltiples miradas y lecturas que se distancian de la narrativa histórica legitimadora que predominó hasta mediados del siglo XX.

Esta exposición, inaugurada en el 2012, invita a repensar los conceptos de historia y universalidad, a cuestionar los centros de poder como únicos legitimarios de la producción artística y a reconsiderar la inclusión de narrativas consideradas marginales, como explica el curador Juan Carlos López Quintero.

*Saqueos* fue un proyecto que se gestó desde la marginalidad, la misma desde donde se desarrolló el performance puertorriqueño en la década de 1990, como ha sido ejemplificado y explicado por el teórico y crítico de arte Nelson Rivera. En dicha década los artistas del performance puertorriqueño arremetieron desde y con sus cuerpos hacia el oficialismo del Estado, saliéndose de los convencionalismos institucionales y elaborando un discurso riesgoso y político en respuesta a la censura gubernamental de la época.

Resulta curioso que hoy sea desde ese mismo espacio institucional, fundado por el gobernador Pedro Rosselló González –gran responsable de la respuesta performática de los artistas de 1990-, donde se exhiban los residuos de esos performances.

Pero más que acomodarse en el memorial del arte puertorriqueño, concluyo que *Saqueos* ha vuelto a saquear con otro gesto creativo. El Museo de Arte de Puerto Rico no obtuvo la obra íntegra, pues todavía quedan 500 ejemplares que siguen absorbiendo las huellas de manipulación de los usuarios.

Los libros intervenidos que se observan en el museo y que van desde gravados, hasta interpretaciones visuales y sonoras, sin embargo, representan una contradicción al proyecto. Los libros no se pueden retratar, no se pueden tocar, no se pueden oler, no se pueden saquear.

Es justo esta paradoja uno de los grandes logros de *Saqueos* que apuntala en esa tensión existente entre la documentación y el performance, sin intención de resolverla. Esta teoría la estipulo a raíz de la investigación *Movimientos, fugas y saqueos: el archivo frustrado del performance puertorriqueño (1990-2000)*, en la que realicé tres lecturas de la documentación del performance puertorriqueño en la década de 1990 a través de la palabra, la imagen y la interconexión entre ambas.

Interesada en el tema de la documentación y del arte, debido a mi experiencia como periodista en el área de cultura y espectáculos, decidí buscar cómo se había

documentado el movimiento del performance artístico en la Isla. Al comenzar la investigación me percaté que era poca la documentación que había disponible. Fue entonces que comencé a indagar sobre qué se sabía del performance en Puerto Rico.

Los relatos sobre las manifestaciones de este arte surgieron inmediatamente. Las imágenes de los trabajos realizados por los artistas del performance comenzaron a aparecer a través de la construcción de historias orales. La información que se repetía era que la mayoría de las acciones se habían llevado a cabo principalmente en la Universidad de Puerto Rico.

Es importante recalcar que el performance puertorriqueño vivió su momento de mayor desarrollo en la década de 1990. Este momentum fundamental se caracterizó porque muchos artistas provenientes de diversas ramas del arte, como el teatro, la danza, la plástica y la música, encontraron en el performance un vehículo para poder expresarse desde y con sus cuerpos sobre temas como la identidad, la sexualidad, la nacionalidad y la violencia. Además este desarrollo al que me refiero, provocó profundos cuestionamientos ante el disloque del modelo modernista de la sociedad y el avance de la globalización económica.

Más allá de los relatos orales, descubrí que los trabajos de estos artistas performeros fueron reportados y representados consistentemente en el periódico *Diálogo de la Universidad de Puerto Rico*. Específicamente, la crítica de danza Susan Homar, publicó 44 columnas dedicadas a explorar este tema desde múltiples ángulos. Asimismo, el fotógrafo Ricardo Alcaraz publicó cientos de imágenes que contienen un registro de los movimientos de este arte. Más tarde, el profesor Dorian Lugo se encargó de compilar varios aspectos de este movimiento artístico en el libro *Saqueos*, publicado en el 2002.

Estos tres autores se dieron a la tarea de representar la complejidad del performance que es un arte que se destaca por ser efímero y carecer de una definición precisa. Sin embargo, cada uno de ellos logró construir gestos creativos particulares a través de un lenguaje no tradicional para tratar de hacer visible y presente un arte que supuestamente se niega a su propia documentación.

Luego de haber encontrado los trabajos de estos tres creadores, el reto investigativo consistió en analizar sus documentos con el fin de exponer cómo cada uno transgredió las normas de sus respectivos medios para documentar una manifestación artística que aparentemente carecía de formas y reglas. Pronto descubrí que el resultado de esa documentación sobre el performance fue la creación de gestos creativos que complementan este arte.

Esta conclusión de complementariedad entre los gestos creativos de Homar, Alcaraz y Lugo surgió luego de haber comprendido que era necesario adentrarme en la definición del performance para poder entender en qué consiste la manifestación cultural que ellos representaron.

El término performance surge para nombrar un movimiento artístico en la década de 1960. Sirve para describir el trabajo de artistas que dejaron a un lado los objetos para expresarse desde y con sus cuerpos. En este sentido, los performers colocan sus cuerpos como el texto principal de sus trabajos, provocando y cuestionando desde allí la identidad, la nación, la sexualidad, la raza y el género, entre otros dilemas.

Según la teórica RoseLee Goldberg, el performance se puede llevar a cabo por una o más personas, en diversos espacio, con o sin público, puede contar con cualquier combinación de elementos artísticos, durar horas, minutos o segundos, puede ser con o sin guión.

A diferencia del teatro, en el performance raras veces hay personajes, ya que el performer se representa a sí mismo y no caracteriza un personaje. Además en pocas ocasiones se sigue una narrativa tradicional.

De acuerdo con el teórico Richard Schechner, estas acciones corporales siempre se llevan a cabo en un tiempo presente. La teórica Peggy Phelan precisa que se trata de un arte hecho en vivo y que no tiene posibilidad de grabarse, documentarse o representarse, por lo que una vez se lleva a cabo desaparece sin dejar rastro.

No obstante, la teoría de Phelan ha sido cuestionada fuertemente por los teóricos Amelia Jones, Diana Taylor, Phillip Auslander, José Muñoz y Rebecca Schneider porque ellos entienden que el performance sí puede documentarse. La documentación que proponen es un reconocimiento de las huellas del performance que pueden encontrarse en los documentos o registros de esos actos, como recortes de periódicos, vídeos, visuales, anécdotas, etc.

Al encontrar este choque teórico entre estas dos escuelas de pensamiento, me di cuenta que el análisis de los trabajos de Homar, Alcaraz y Lugo también está marcado por la tensión entre un arte efímero y la ansiedad de documentarlo y posteriormente archivarlo.

Por esta razón, ante la multiplicidad de definiciones abarcadas en el término performance, tomé la decisión de limitarlo para referirme en la investigación a la danza posmoderna, el teatro experimental, siempre que privilegie el cuerpo sobre el texto y también el body art.

De esta manera, abordo los gestos creativos de Homar, Alcaraz y Lugo, debido a que precisamente ellos se refieren a estas tres instancias para poder clasificar los performances sobre los que ellos crearon sus textos.

Me pregunté si esos gestos constituyen el archivo del performance puertorriqueño en la década de 1990. El archivo según el historiador de arte Charles Merewether ha sido comúnmente definido como un espacio organizado, que reúne una serie de documentos y registros, tanto verbales como visuales, que sirven de base para reconstruir la historia. Es el archivo el memorial por excelencia, el espacio aparentemente infalible en el que se guarda y valida la historia.

Esta visión positivista del archivo ha sido cuestionada por el teórico Jacques Derrida en el ensayo *Mal de archivo*, en el que establece que el archivo no es el espacio de la memoria sino justo el de la desaparición. La ansiedad que provoca la pérdida de memoria provoca el archivo. Queremos guardar todo para volver al origen, al instante de lo perdido. El archivo entonces resulta ser ansiedad absoluta de ese deseo de memoria que inútilmente se intenta apresar ignorando la fugacidad. El archivo es por tanto una paradoja, al igual que el performance.

Equipada con todas estas herramientas teóricas para dedicarme al análisis de los gestos creativos de Homar, Alcaraz y Lugo, dirigí el rumbo de la investigación hacia el territorio del contexto histórico en que estos creadores publicaron sus aportaciones.

Como expliqué la década de 1990 es el momento crucial que detonó el *boom* del performance puertorriqueño. Esto se debe a que se trata de un periodo marcado por una transición política a nivel global producto del fin definitivo de la Guerra Fría y el avance de la globalización económica.

En el escenario político nacional, surge la figura del gobernador Pedro Rosselló González. El líder desarrolló desde su entrada a la política un performance mediático con el que se cobijó para llevar a cabo un plan gubernamental que alteró el sistema social y económico de la Isla. Bajo su gobernación el Estado, consóno con las movidas del gobierno estadounidense se movió hacia el modelo posfordista que quiebra el pacto de clases y reúne una gama multiforme de identidades sociales cuyo signo distintivo para la gran mayoría es la precariedad social, según explican los teórico Carlos Pabón y Arturo Torrecilla.

En esta década, además se afianza en Puerto Rico, un sistema económico de privatización de los servicios y se crea un plan de seguridad que pretende que los propios ciudadanos sean los vigilantes/vigilado. Se desarrollaron nuevos discursos de control que apelaron a las áreas de la vida cotidiana y cargaron elementos

fuertemente moralistas y prohibitivos. Resulta importante señalar que el teórico Félix Jiménez interpreta que en este contexto el cuerpo de Rosselló se ocultó en performances masculinos detrás de disfraces como el de Pedro Navaja para provocar un performance mediático general a través de un farandulismo desmedido que entretenía, mientras se practicaba la mano dura contra el crimen. Este estribillo se repitió durante su incumbencia para combatir la violencia que sirvió como el pretexto para una vigilancia que como un gran hermano invadió la calle, el hogar, pero sobre todo el cuerpo.

Es en este contexto que la escena artística universitaria viene a ocupar un rol protagónico en el desarrollo de las artes de 1990, enfatizando en la creación de proyectos experimentales, sobre todo de performance.

El performance puertorriqueño en este tiempo buscó incomodar, cuestionar y provocar con los cuerpos en respuesta al performance mediático de control corporal que se instaló como la representación del Gobierno.

Siguieron la línea artística que habían empezado a trazar desde finales de los sesenta Gilda Navarra, Petra Bravo, Nelson Rivera, Pedro Santaliz y Antonio Pantojas.

En 1990 surgen nuevos artistas y grupos que exploraron el arte contemporáneo experimental como fue el grupo Taller de Otra Cosa, que funda Viveca Vázquez y que se nutrió del trabajo de Eduardo Alegría, Javier Cardona, Alejandra Martorell, Dorcas Román y Patricia Dávila. También se destacaron en la década los trabajos de Bernat Tort, Freddie Mercado e Ivette Román. En la universidad se celebraron diversos festivales artísticos que ayudaron a darle visibilidad al performance como el festival de danza experimental y performance Rompeforma que se celebró de 1989 a 1996 o la serie Caribe 2000 que provocó presentaciones y debates sobre la escena experimental de artistas locales.

Luego de haber contextualizado en la historia los gestos creativos de Homar, Alcaraz y Lugo, procedí a escoger una muestra significativa de la documentación que realizaron del performance de la década.

Particularmente, estudié 29 columnas publicadas en Diálogo por la profesora de literatura comparada Susan Homar.

La autora, con conocimiento teórico sobre la danza, coreografió en el papel entintado los cuerpos de los bailarines experimentalistas de la década, como los de Viveca Vázquez, Teresa Hernández, Eduardo Alegría y Javier Cardona.

Representó cuerpos insatisfechos, lúdicos, cuerpos en repetición, pero sobre todo, cuerpos inteligibles que se movían para desaparecer y luego reaparecer, a través de sus columnas, ya convertidos en palabras.

Sin embargo, Homar estableció que el arte que representaba en sus textos no era de fácil acceso y que no tendría una respuesta para todas las dudas, pues ella también tenía sus propios cuestionamientos sobre el performance. Es así como al hablar de la pieza *Kant' Translate-Tradúcela* de Viveca Vazquez manifiesta:

Esto no es un trabajo fácil, ni bonito (dice con relación a la pieza), sino mas bien de desafío y extrañeza, de exigente densidad que produce grandes satisfacciones. En su énfasis en los valores puros del movimiento, Viveca Vazquez parece reiterar una y otra vez que lo que se dice solo puede comunicarse mediante el baile (Homar, diciembre, 1992, p.42).

Homar abrió su primer escrito haciendo la advertencia de la carencia de las palabras ante el gesto de la danza posmoderna, entre la documentación y el performance. Pero la columnista no rehuyó a las complejidades de esta y otras piezas, sino que las asumió.

En las primeras dos columnas de Homar abundan las partículas gramaticales *eso* y *esto*, como se puede observar en la columna de 1994 titulada *A esto también le llaman danza*. Entiendo que la tensión que se da entremedio de esas partículas *eso* y *esto* es el primer gesto de la columnista para tratar de aproximarse a otra forma de representar el performance puertorriqueño sobre el papel, reconociendo los elementos de la danza que no se pueden decir con las palabras. La crítica hace evidente con esas partículas gramaticales que, por más que se intente, las palabras no pueden reproducir los cuerpos en forma íntegra. Los *esos* y los *estos* podrían ser los rastros de lo que pasó, es decir, las propias huellas del performance representado por Homar en las columnas.

La autora construye una escritura performativa, como propone la teórica Della Pollock, pues las partículas gramaticales, *eso* y *esto*, representan el espacio de la invisibilidad de los cuerpos que ya no existen porque el performance ha terminado y hacen que los lectores se cuestionen esta paradoja de ausencia y presencia de palabras y cuerpos. Homar performea un cuerpo textual invitando al lector a continuar el performance ya terminado a través de la imaginación, plenamente convencida que su tarea consiste provocar que los lectores comprendan que el performance es un arte que mientras se hace se desvanece.

Las columnas de Homar están plagadas con la tensión del carácter efímero del performance y la ansiedad de su documentación. Por medio de mi análisis de las columnas *Una memoria del baile para todos*, *Una nueva manera de pensar la danza* y



La danza en el ciberespacio concluí que la autora identifica el vídeo y otros recursos tecnológicos visuales como una especie de salvación del material del performance.

Más interesante aún, por medio de estas tres columnas identifiqué tres niveles de performance: el que sucede en el momento de la acción del performer, el que se graba en vídeo y el que se escribe en la crítica de Homar, por ejemplo.

Todos son el mismo performance, pero al mismo tiempo son diferentes por los medios que lo representan. Esa multiplicidad de miradas apunta a distintos tiempos del performance, el presente de la acción y el futuro de la documentación de esa acción, la cual se prolonga y vive en el presente de quien accede al documento por primera vez.

Ante ese reconocimiento de Homar de los límites de la palabra y su abrazo a la alternativa virtual para de alguna manera archivar las imágenes del performance, me dediqué a profundizar en el trabajo fotográfico de Ricardo Alcaraz.

Este fotógrafo del periódico *Dialogo* capturó con su lente muchos de los performances que se realizaron en Puerto Rico, especialmente en el escenario universitario durante la década estudiada, creando su propia estética del movimiento, documentando y transformando los cuerpos en escena.

En sus fotografías, los cuerpos están en un estado de evanescencia. Es decir, lo que reflejan sus imágenes son los celajes de los instantes de los cuerpos en movimiento, antes de que los movimientos y los cuerpos desaparezcan.

Teorizo que las fotografías de Alcaraz son post-carnales porque lo que se revela en ellas son los restos o pedazos de los cuerpos de los performers, bellamente descuartizados. Sin embargo, descubrí que no es posible captar con el ojo humano esa revelación en el momento de la acción del performer, sino que sólo es posible a través de la observación de esas fotografías, debido a que esa alta velocidad que se necesita para capturarla, sólo la provee la prótesis de la cámara.

El fotógrafo indica que esa técnica de la evanescencia es el producto de la falta de la iluminación en muchos de los ensayos y espectáculos que cubrió. No la desarrolló de forma intencional, sino que fue producto de un error. A través de ese error, el fotógrafo vio una oportunidad para representar el performance desde otro lugar, desde un gesto creativo que pudiese capturar la tensión entre el performance y la paradoja de su documentación.

En 1995, cinco años después de sus primeros “errores”, Alcaraz enfatiza su estética como se muestra en las fotografías del Primer Encuentro de Danza Experimental del Caribe, celebrado en Puerto Rico. En una de las fotos, los cuerpos de los bailarines Sol Maysonet y Noel Cruz parecían borrarse con la corriente de

luz tenue que vuelve a provocar el desenfoque, la imperfección y la falta de claridad. No hay posibilidad de descifrar un rostro o un cuerpo con certeza en una imagen intencionalmente oscura. Al igual que lo hizo Susan Homar con sus partículas gramaticales eso y esto, Alcaraz deja con su error que cada observador de las fotos complete la imagen y cree su propia versión de la acción.

El teórico Roland Barthes expone en el texto *Camara lucida* que lo terrible de la fotografía es que regresa todo lo muerto. Las imágenes de Alcaraz hacen lo que precisa Barthes, pues resucitan por un instante los cuerpos performáticos con movimiento, rompiendo con ese instante del aquí y ahora del performance. Sus fotos capturan el movimiento, moviendo los cuerpos de forma atemporal en la mirada de quien ve las imágenes por primera vez.

A la luz de las teorías de Schneider, Alcaraz teatraliza sus imágenes convirtiéndolas en un híbrido entre la obra y el documento, diluyendo las fronteras entre el performance y la fotografía, provocando nuevos cuestionamientos y acercamientos en torno a la representación de este arte. Esto lo que quiere decir es que las fotografías de Ricardo Alcaraz del periodo estudiado no se deben leer únicamente como registros de dicha actividad artística. Por el contrario, estas fotografías son documentos performativos a la luz de las teorías de Phillip Auslander, quien propone que el tiempo del performance no es el momento de la acción en vivo, sino el de la fotografía que lo captura, como lo hace Alcaraz.

Luego de haber reconocido los gestos creativos del performance de la década en sus manifestaciones apalabradas y fotografiadas por medio de los gestos creativos de Homar y Alcaraz, me dediqué a analizar la síntesis de la palabra y la imagen contenida en el libro *Saqueos*.

Tal como mencioné al inicio, el autor gestó en el año 2002 este proyecto que contiene ensayos entrevistas y piezas de performance y sobre performance de artistas puertorriqueños de la década de 1990. El editor representó el performance artístico en Puerto Rico de ese periodo -desde la lejanía del 2002- a través de un supuesto no libro el cual fue construido como un objeto performativo en el que se combinan texto e imagen sin privilegiar a uno sobre el otro.

Lugo inició su acto saqueando la propia estructura del libro. La portada y contraportada son blancas, vacías y una vez uno abre el texto se encuentra que no hay un orden cronológico, no hay número de páginas, no hay indicaciones. Sólo está la premisa a siete letras SAQUEOS. Esta palabra le indica al lector que puede asumir el rol de actor, de performer, de espectador o de lo que quiera.

Lugo creó un lugar de consignación para el performance en Puerto Rico que tuvo lugar en la década de 1990, pero parado en el umbral de los años 2000, como mencioné anteriormente. El texto contiene las instrucciones de los montajes de varias piezas de danza-teatro, partituras musicales, poemas, ensayos, señales de montajes de body art y teatro experimental.

Esto, porque el libro se construyó precisamente con los documentos de los artistas y ensayistas que abordaron el tema del arte experimental en el país durante la década estudiada. Por esta razón, la antología es un gesto de archivo que no intenta explicar ni hacer un recuento cronológico del performance.

Introduce al lector a un acto lúdico para que se decida por la exploración y la intervención del mismo, que no es otra cosa que una invitación a saquearlo, aunque se resista a ello. No obstante lo anterior, el libro contiene múltiples clasificaciones o gestos creativos no tradicionales que sirven como indicadores para que los lectores le asignen rumbos a sus lecturas. Una vez el lector empieza a saquear el libro encuentra algunas páginas grises entre las demás que son blancas. Se dará cuenta de que en ellas aparecen los nombres de los capítulos del libro prácticamente impercetibles, en letras minúsculas. Hay que destacar que los títulos de los capítulos también son irregulares y para algunos hasta extraños. Se llaman: frentes, puyas, chequeos, destos y tecaterías. Pero esa extrañeza comienza a disiparse cuando el lector se da cuenta que en la última página del libro se provee un glosario que supuestamente explica el significado de los títulos. Sin embargo, la lectura se sigue complicando y el juego se sigue ampliando cuando el lector nota que esas definiciones han sido escritas a mano aunque no sepa por quién ni en qué contexto. Asimismo, también desconoce que cada ejemplar contiene definiciones distintas que fueron escritas por todo tipo de personas de la comunidad, incluyendo presos, estudiantes, profesionales y artistas, entre otros.

Resulta importante destacar que el juego al que invita Lugo está mediado por la distancia temporal que existe entre el momento en que ocurrieron los performances, los momentos de la publicación de *Saqueos* y los momentos de las lecturas.

En cuanto a esto la teórica Amelia Jones explica que es precisamente a través de la distancia temporal que el performance artístico cobra significado. La documentación del performance, por tanto, es vital porque es el único objeto al que se puede recurrir para analizar esas acciones corpóreas e irrepetibles. Por otro lado, recalca que es a través de esos documentos del performance, como *Saqueos*, que se pueden señalar patrones o características particulares de ese movimiento artístico.

Hay un interés especial en Lugo por documentar performances radicales, violentos, riesgosos, muy políticos e incluso provocadores de respuestas legales o de censura gubernamental que contrastan con la historia oficial de sometimiento al establishment sobre lo que constituye la corrección de los cuerpos. La distancia que existe entre dichos actos corporales, la publicación de *Saqueos* y sus lecturas apunta a que la fuerza incendiaria e irreverente que tuvieron dichos actos corporales cuando se realizaron en vivo ha disminuido sustancialmente. Sin embargo, de acuerdo con la teoría de Schechner interpreto que el arte del performance en Puerto Rico es una serie de actos violentos no por los cuerpos físicos que los representaron en la década de 1990, sino por el cuerpo textual que lo documentó en el 2000 y que se continua leyendo en el presente.

Finalmente, concluyo que estos trabajos reflejan que el archivo del performance siempre será un intento, un archivo frustrado. Susan Homar, Ricardo Alcaraz y Dorian Lugo trabajaron desde esa tensión entre la documentación y el performance. En sus trabajos se reconoce que no hay una solución a este problema, pero que a la vez se refleja que no escribir sobre ello no es la alternativa.

Cada uno de los documentos encierra la ansiedad de ese mal de archivo, como le llamó Derrida. Por un lado los autores reconocen que el término performance no puede ser capturado porque violaría su propia finalidad de no ser fijado, pero a la vez su creación ya propone un espacio de consignación de lo perdido.

Asumen entonces estos trabajos no sólo la tensión del performance, sino también la del archivo. Estos trabajos se resisten a ser archivos –y de ahí todos sus gestos creativos-, pero al final, son documentos con posibilidad de clasificación, como bien se refleja con la acción de escritura de esta investigación.

Susan Homar, Ricardo Alcaraz y Dorian Lugo no crean un archivo, pero sí unos documentos con los que asumen todas las tensiones y que dicen que al final puede mas la ansiedad de guardar... Crean gestos creativos, pero siguen siendo documentos, siguen siendo columnas, fotografía y un libro.

Asumen la ansiedad y por eso la clasificación, aun reconociendo que todo intento de documentación sobre el performance siempre estará movible, en fuga, siempre será saqueado.

Estos trabajos indican que se tienen que documentar el performance aunque sea alguna huella de lo que sucedió. Esto no con la finalidad de explicar, de consignar como el lugar de memoria del performance, sino sencillamente para provocar.

En la década del 1990, como presenté al hablar del contexto histórico de esta investigación, los cuerpos del performance tenían que representarse porque eran precisamente esos cuerpos que el estado no quería que fueran citados ni repetidos. Pero había que citarlos, había que consignarlos, aunque fueran con otras estéticas, que salieran del la documentación tradicional de ese performance burdo de Rosselló, el cual aparecía en televisión y en los periódicos tradicionales.

Había que hablar de esos cuerpos no para que no fueran olvidados, para explicarlos, sino como una contestación, como una provocación a toda esa política de encierro, de violencia y de censura del cuerpo.

Había que hacer algo con esos otros cuerpos y la desaparición no podía ser la respuesta. Pero la contestación no podía ser utilizando la misma estructura, no podía ser con documentos similares, tenían que ser formas que salieran fuera del margen... de ahí los gestos creativo de Homar, Alcaraz y Lugo. Esta documentación también fue una forma de resistencia... Resistió el archivo y resistió las formas tradicionales creando gestos que incomodaron y que no ofrecen respuestas.

Concluyo luego de este análisis que sí necesitamos un archivo del performance puertorriqueño, pero no un archivo tradicional. Es más no le llamemos archivo, mejor celebremos la paradoja y construyamos algo nuevo.

Tomemos las huellas de esta documentación como la partida de la creación de otro tipo de registro, para no llamarlo archivo, creemos una bitácora, un nuevo repertorio, otro espacio para dialogar entre cuerpo y documento. Claro, tenemos que ser conscientes que este archivo nunca será completado, que siempre será frustrado. Crear un archivo sobre el performance ya es reconocer que se camina por una cuerda floja en la que en algún momento se caerá al vacío.

Vuelvo, entonces, a la exposición de *Saqueos*, al objeto enmarcado. Entonces, leo a Lugo Beltrán, ahora en la introducción de la exposición: "La obra es también réquiem al libro físico herido de muerte por la cibercultura", dice.

Luego reviso y fijo la mirada en uno de los 500 libros intervenidos: "Los saqueos no se saquean", se lee en la portada. Nuevamente la contradicción, la tensión entre dos cuerpos (físico y textual) desaparecidos que revelan dónde habita el performance puertorriqueño de la década de 1990.

## REFERENCIAS

Auslander, Philip. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *A Journal of Performance and Art*, PAJ 84, 28(3), 1-10. Recuperado de:  
<http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>

Barthes, Roland (1989). *Cámara lúcida*. Buenos Aires, ARG: Paidós Comunicación.

Clarke, P. & Warren, J. (2009). Ephemera: Between Archival Objects and Events. *Journal of the Society of Archivists*, 30(1), 45-66. doi: 10.1080/00379810903264617

Goldberg, RoseLee. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York, USA: Thames & Hudson.

Goldberg, RoseLee. (2004). *Performance: Live Art Since the 1960's*. New York, USA: Thames & Hudson Inc.

Homar, Susan. (1992, diciembre). Una de cal una de arena. *Diálogo*, p.42

Jimenez, Félix. (2004). *Las prácticas de la carne: Construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*. San Juan, P.R.: Ediciones Vertigo.

Jones, Amelia. (1997). "Presence" in Absentia: Experiencing Performane as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18. Recuperado de  
[http://art.usf.edu/File\\_Uploads/Presence.pdf](http://art.usf.edu/File_Uploads/Presence.pdf)

Lugo, Dorian. (2002). *Saqueos: antología de producción cultural*. Puerto Rico: Editorial Noexistente.

Merewether, Charles. (2006). *The Archive: Documents of Contemporary Art*. Massachusetts, USA: MIT Press.

Muñoz, José Esteban. (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: a journal of feminist theory* 8 (2), 5-16. doi: 10.1080/07407709608571228

Phelan, Peggy. (2006). *Unmarked: The politics of Performance*. New York, USA:

Routledge.

Rivera, Nelson. (1998). Experimentación, marginalidad y canon en el teatro puertorriqueño contemporáneo. En Lowell Fiet y Janette Becerra, (Ed.). *Tercer simposio de Caribe 2000: Un convite de poetas y teatreros* (pp. 155-158). Río Piedras: Caribe 2000 y Universidad de Puerto Rico. Recuperado de <http://www.dloc.com/results/?t=caribe%202000>

Rivera, Nelson. (2009). *Con Urgencia, Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. San Juan, PR.: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.

Pabón, Carlos & Torrecilla, Arturo (1996). El capitalismo después del “fin de la historia”. *bordes* (3). 19-28. San Juan, PR.

Schechner, Richard. (1977). *Performance Theory*. New York, USA: Routledge.

Schechner, Richard. (2002). *Performance Studios: An Introduction*. (Second Eddition) New York, USA: Routledge.

Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Massachusetts, USA: MIT Press.

Taylor, Diana (2003). *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory In The Americas*. Durham, UK: Duke University Press.