

DON QUIJOTE ENTRE LOCURA Y PERFORMANCE: LA MIRADA COMO MARCO DE RECONOCIMIENTO

Por Beatriz Cruz Vallarta¹

Resumen

En este artículo de reflexión se examina la relación entre locura y performance a partir de la pregunta: ¿en qué condiciones una acción es reconocida como performática y cuándo es leída como irracional? El objetivo es problematizar los marcos de reconocimiento que distinguen ambas categorías, tomando como referencia la figura de don Quijote. La metodología consiste en una lectura crítica e interpretativa de Michel Foucault, Erasmo de Rotterdam y Diana Taylor, en diálogo con *Don Quijote de la Mancha*, así como en la observación y registro de prácticas corporales en contextos cotidianos y escénicos.

Este texto propone que la diferencia entre locura y performance reside en los dispositivos sociales que habilitan su lectura. Finalmente, se concluye que performance y locura comparten una dimensión expresiva, cuya distinción depende de la mirada que las categoriza.

Introducción

Wuppertal es un lugar de arte y de aspereza. Entre los edificios de posguerra y los espacios grises que ofrece esta ciudad alemana, se distingue el *Schwebbahn*, un tren colgante que atraviesa la ciudad por encima del río Wupper y de sus calles. Allí, junto al río, se ubica el *Opernhaus Wuppertal*, una casa de ópera donde se representan los principales espectáculos escénicos del oeste de Alemania, incluidos los del *Tanztheater* (teatro-danza), de Pina Bausch.

No resulta complicado llegar al *Opernhaus* desde el centro de la ciudad. Basta con abordar el tren colgante con dirección a *Oberbarmen*, recorrer seis paradas hasta *Alter Markt*, que son, aproximadamente, nueve o diez minutos y

caminar unos doscientos metros. A mí me gusta llegar antes de las funciones. Una o dos horas previas me bastan para caminar o para sentarme junto al río o simplemente para mirar a las personas y escuchar conversaciones ajenas. Siempre he querido saber pintar para retratar lo que veo, pero lamentablemente no sé hacerlo, así que recurro a los textos descriptivos, que uso después para escribir alguna historia o algún poema. Incluso, durante mi ejercicio de observante, me he descubierto imitando y registrando movimientos corporales con la intención de reproducirlos en alguna de mis presentaciones futuras.

Con la atención suficiente, se percibe mucho: mujeres tristes, hombres frustrados, niños felices, jóvenes optimistas, seres adinerados y otros desfavorecidos. La última vez que estuve allí, miré a un hombre notablemente alterado, cuya conducta sugería un estado fuera de lo habitual. Llevaba las piernas envueltas en una frazada roja de microfibra y empujaba un carrito de supermercado vacío. Luego, dejó el carrito y anduvo caminando solo, abrazándose a sí mismo y soltándose en intervalos irregulares. Lo hizo veintinueve veces. Puedo decirlo con certeza porque lo conté y lo registré en mi libreta. Al final, apretó con fuerza las manos y dio un grito largo.

Mi susto me hizo moverme de ahí sin la mínima curiosidad de lo que haría una vez terminado el grito. Pero reflexioné sobre las escenas urbanas que con frecuencia se convierten en piezas observables y transgresoras, aun cuando no estén concebidas como actos artísticos.

“La diferencia reside más allá de la estructura del acto, reside en el marco desde el cual se observa.”

Ya en el teatro, me encontré también con una pieza danzada de respiros y reiteraciones: *Café Müller*, compuesta por la coreografía original de Pina Bausch que articula acciones inquietantes y erráticas. Esa noche no hice más que pensar en los tipos de dinámicas corporales: las performáticas y las callejeras, que ocurren dentro de la cotidianidad. Pensé en las muchas veces que, andando por la calle, me he encontrado con personas estafalarias que se salen de las normas racionales. Me refiero a personas de cualquier entorno social, desde grupos vulnerables sin un techo, hasta sujetos plenamente integrados en circuitos sociales que, en distintos contextos, irrumpen los espacios. Este comportamiento, que comúnmente se entiende como locura, habita en entornos distintos y no solo junto al Wupper; también reside en salas de conciertos, bares, mercados, museos y otros espacios de la vida cotidiana.

Con todo esto en la mira, advertí que las acciones corporales que se manifiestan en distintos soportes y contextos artísticos buscan saciar la necesidad de dar forma a la experiencia que cada actante vive. Advertí también que dicha manifestación comparte rasgos con la acción performática sin que ambas sean necesariamente interpretadas de la misma manera.

Esta observación me permite señalar que los actos considerados artísticos o performáticos exigen cierto reconocimiento institucional, mientras que los actos presentados en la cotidianidad se leen de forma distinta. Eso me conduce a pensar en las consideraciones establecidas para determinar ciertas acciones como manifestaciones performáticas o simplemente cotidianas. Es decir,

¹ Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudiante de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

percibo una tensión entre acción, contexto y, al mismo tiempo, entre la lectura que revela que la diferencia reside más allá de la estructura del acto, reside en el marco desde el cual se observa.

En este sentido, vale la pena preguntarse: ¿en qué condiciones una acción es reconocida como performance, mientras que otras, estructuralmente similares, son leídas como expresiones de la cotidianidad o de la irracionalidad? Más específicamente, me interesa pensar cómo se construye la diferencia entre performance y locura a partir de su reconocimiento.

La locura, la performance y la construcción del acto performático

La noción de locura

Para dar respuesta a esas preguntas, es necesario reflexionar sobre lo que, desde perspectivas iniciales, se ha entendido como locura. Incluso más allá de su categorización médica y de entenderla como una construcción histórica y cultural, pues, ya en sus orígenes fue conceptualizada a partir de los marcos sociales que determinaron lo que es racional y lo que no.

En *Historia de la locura en la época clásica* (2005), Michel Foucault señala las estructuras que organizaron la exclusión social, cuya funcionalidad radicó en el desplazamiento constante que abarcó desde los leprosos, hasta las nuevas figuras marginales de la época; entre ellas, el loco. Así, explica que la categoría de *loco* se definió a partir del orden social.

En el capítulo *Stultifera Navis*, Foucault describe al loco como una figura andante y expuesta a la mirada social. En sus palabras, “(el loco) es el pasajero por excelencia, es decir, el prisionero del viaje” (Foucault, 2005, p. 12). De modo que tal figura visible y paradójicamente excluida construyó su presencia a partir de ser observada y muchas veces interpretada o diferenciada.

Si se parte de esta perspectiva, entonces es posible notar que la locura se entendió como una desviación respecto a las normas sociales, cuya definición residió en el marco desde el cual fuera percibida. En este sentido, la mirada acaso colectiva fue lo que determinó su carácter y la constituyó como tal. En palabras de Foucault, el loco fue ubicado “en el interior del exterior, e inversamente” (Foucault, 2005, p. 12). Es decir que la locura se entendía como una construcción social, de carácter relacional y dependiente de los mecanismos de reconocimiento social.

En el capítulo *El gran encierro* de *Historia de la locura en la época clásica*, el autor profundiza sobre la forma en que fue tratada la locura, como una desviación ética que formó parte de un problema social y moral:

La oposición de pobres buenos y malos es esencial para la estructura; y la significación del internamiento. El hospital general los designa como tales, y la locura misma se reparte según esta dicotomía, pudiendo entrar así, según la actitud moral que parezca manifestar, tanto en las categorías de la beneficencia como en las de la represión. Todo internado queda en el campo de esta valoración ética; mucho antes de ser objeto de conocimiento o de piedad, es tratado como sujeto moral (Foucault, 2005, p. 47).

En el mismo capítulo, se señala que las instituciones médicas no eran establecimientos destinados a la restitución de la salud. Contrario a su naturaleza, los espacios médicos, como el hospital general, eran “una estructura semijurídica, una especie de entidad administrativa, que al lado de los poderes de antemano constituidos y fuera de los tribunales, decide, juzga y ejecuta” (Foucault, 2005, p. 39). Lo cual significa que la locura era percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo; el momento en que comienza a asimilarse a los problemas de la ciudad. Las nuevas significaciones que se atribuyen a la pobreza, la importancia dada a la obligación de trabajar y todos los valores éticos que le son agregados determinan la experiencia que se tiene de la locura y la forma como se ha modificado su antiguo significado (Foucault, 2005, p. 59).

Lo anterior me hace reflexionar que, desde sus inicios, la definición de locura dependió, en mayor medida, del marco social desde donde se clasificaba. Y, en menor medida, aunque también con importancia, dependió del comportamiento individual. De esta forma, se clasificó a partir del “campo de la valoración ética; mucho antes de ser objeto de conocimiento o de piedad, (fue) tratado como sujeto moral” (Foucault, 2005, p. 47). De esta manera, observo que la concepción de la locura partió de la construcción social.

La **locura** se entendía como una construcción social, de carácter relacional y dependiente de los mecanismos de reconocimiento social.”

En el capítulo *Los insensatos*, Michel Foucault evidencia la manera en que la locura fue comprendida como una forma de sinrazón que se interpretaba mediante las categorías morales de este tiempo. El autor también destaca que la locura conservó una visibilidad compleja, pues hubo un punto en el que la locura se convirtió en un “espectáculo, por encima del silencio de los asilos, y transformada, para gozo de todos, en escándalo público” (Foucault, 2005, p. 108).

Foucault señala que la locura se convirtió en un espectáculo público que era apreciado gracias al encierro y a las distintas puestas en escena que se implementaron. Por ejemplo, en Charenton, las personas encerradas participaban en representaciones teatrales, pues el director Coulmier “organizó en los primeros años del siglo XIX aquellos famosos espectáculos donde los locos hacían tanto el papel de actores como el de espectadores observados” (Foucault, 2005, p. 108). De esta manera, el concepto de locura se expandió del confinamiento a escenas consumibles. Al respecto, el autor advierte que “la locura se convierte en puro espectáculo” (Foucault, 2005, p. 108) o, dicho de otra forma, se ofreció “como distracción a la buena conciencia de una razón segura de sí misma” (Foucault, 2005, p. 108).

Historia de la locura en la época clásica permite comprender que la lógica del siglo XIX no percibe al loco como un enfermo, sino como una figura visible que provoca curiosidad, burla y conmiseración, lo cual resulta relevante para la escritura de estas reflexiones, porque nuestra actualidad comparte algunos rasgos con la concepción de la locura en ese tiempo, que suele concebirse a partir de una alteración profunda y exponerse mediante dispositivos de visibilidad que la fijan ante los otros. Es oportuno notar que la distancia entre locura y performance no está limitada por el quehacer artístico o escénico, pero sí en los marcos que autorizan su lectura. Lo que quiero decir es que mientras ciertos actos de locura pueden legitimarse como artísticos, otros pueden reducirse a un objeto de exhibición curiosa o morbosa, incluso, en los casos más crueles, de escarnio o de control.

Pienso en la relación entre la performance corporal y la locura de la que habla Foucault. Enseguida, advierto el cuerpo alterado o excéntrico como algo que es mirado y juzgado. Luego, lo comparo con la exhibición de los cuerpos insensatos que responden a la lógica del escándalo, vistos como figuras máximas del desorden social. Finalmente, fijo mi atención en la mirada pública y percibo que es posible notar la diferencia entre ellas.

A partir de esto, identifico las diferencias entre las acciones de un loco y un performancero, enfocadas en la esfera de percepción que las organiza: el cuerpo en la performance es leído como una manifestación artística; el otro, como perturbación social. Y aunque dichas acciones comparten rasgos de extrañeza, repetición o riesgo, son leídas bajo la delimitación que cada contexto les otorga, del tal forma que algunas son asiladas como gestos artísticos performáticos y otras son identificadas como rasgos insensatos, especialmente cuando irrumpen fuera de un dispositivo de legitimación estética.

Nítidamente, percibo la diferencia entre una persona clínicamente considerada loca y un performancero, pero si enlisto las distintas patologías consideradas *locas* en la época clásica, concluiría, algo abrumada, que incluso yo misma encajaría en la categorización. Y definiti-

vamente, no me gustaría silenciar mi discurso ni ser recluida.

Por otro lado, en el prólogo del *Elogio de la locura*, Erasmo de Rotterdam comprende la locura como una manera de desviar la enunciación. Es decir que, en el texto, la locura se manifiesta como una máscara discursiva que permite abordar distintas realidades. Mediante la ironía y la sátira, el autor declara que lo aparentemente banal puede otorgar más profundidad de la que otorgan los discursos serios. Asimismo, reivindica el valor crítico de la ironía al proponer que lo serio puede tratarse exitosamente, incluso bajo la apariencia de algo no serio. En su declaración: “Nada hay más trivial que tratar las cosas serias en broma” (Erasmo de Rotterdam, 2003, p. 12), el autor sugiere que los discursos poco rigurosos pueden generar contenidos profundos capaces de formular críticas indirectas y limitadas.

La noción de performance

En *Performance*, de Diana Taylor, la performance se analiza como una categoría compleja que articula acción, conocimiento y repetición cuyo arte se manifiesta mediante lo corpóreo. En palabras de la autora, “generalmente, el arte de la performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista” (Taylor, 2011, p. 62).

Respecto a la conceptualización del término, se define, en un primer momento, como ejecución vinculada con el hacer y con la puesta en un lugar y tiempos designados (Taylor, 2011, p. 19). Sin embargo, esta definición se amplía al señalar que la performance también es una práctica que produce y transmite “el saber social, la memoria y el sentido de la identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2011, p. 22). Lo anterior se nutre con “la noción del comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido” (Taylor, 2011, p. 22), que la sitúa en el ámbito de la repetición cultural. En conjunto, dichas definiciones permiten comprender la performance como una representación capaz de articularse en contextos sociales específicos.

La noción de performancero

Con el propósito de aproximarme a qué es un performancero, comenzaré enumerando los elementos que lo caracterizan. Pienso,

en primer lugar, en la realización de acciones corporales conscientes. En segundo, en la ubicación física dentro de un marco de visibilidad. En tercero, en el empleo del cuerpo como medio de expresión crítica. Y, en cuarto lugar, en su relación con un público (elemento que le otorga sentido, símbolo y carácter artístico).

Por otro lado, desde una perspectiva social y discursiva, la noción de performancero me permite señalar los límites entre la locura y lo racional y me permite también mirar el sentido que busca otorgarle al entorno. Aunque, cabe destacar, dicho “sentido cambia según el momento y el contexto” (Taylor, 2011, p. 32). Esto me lleva a reconsiderar la figura del hombre andante que describí al inicio de este texto y en las razones por las que, aun llamada por el impulso observador y curioso, en un primer momento, no sentí que pudiera reunir las características de un performancero porque no parecía existir una conciencia de acción ni un marco que lo hiciera legible.

Sin embargo, dicha distinción pareció desdibujarse en el momento en que su conducta fue observada, leída e interpretada por alguien más —yo misma—. No obstante, a diferencia de la performance, donde la acción se desarrolló en el teatro, es decir en un contexto visible, en el caso de aquel hombre, no percibí que hubiera algún mensaje tácito ni explícito.

Guillermo Gómez-Peña, artista de performance y escritor chicano, afirma que “lo único que diferencia a un performancero de un loco es que el performancero tiene un público” (En Taylor, 2011, p. 13), lo cual dialoga con Erasmo de Rotterdam, quien concebía la locura como una forma de discurso capaz de decir verdades. También se entreteje con Michel Foucault, quien afirma que la modernidad ha transformado la voz en objeto de exclusión y de encierro y que la locura puede ser también consumida como espectáculo.

De este modo, el performancero puede entenderse como una figura que recupera la potencia expresiva de la locura, mediante acciones que, en un contexto distinto al artístico, serían interpretadas como irracionales. Incluso, la misma construcción de la identidad

performancera podría ser comprendida como incoherente, pero el marco artístico es lo que les otorga un sentido de legitimación.

Don Quijote de la Mancha o performancero

A partir de lo que se ha reflexionado a lo largo de estas páginas, me gustaría proponer, a modo de cierre, un recorrido por “un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, (donde) vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (Cervantes Saavedra, 2004, p. 37). De quien, según se cuenta a causa del exceso de la lectura de libros de caballería, perdió la razón y:

le pareció conveniente y necesario ... hacerse caballero andante e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban (Cervantes, 2004, p. 43).

Asimismo, me gustaría cruzar este recorrido con el que realizan los performanceros para definir su estética identitaria.

Dicho lo anterior, no queda más que decir que una de las obras fundamentales de la literatura occidental, don Quijote de la Mancha, presenta como eje a un personaje cuya acción surge de la ruptura con la racionalidad. Se trata de un hombre que, tras el exceso de lecturas se volvió loco y se reconfiguró movido por un impulso que percibió como necesario. No obstante, la locura de este personaje no invalida sus actos, sino que los reconfigura bajo su nueva lógica, en la que salir en busca de aventuras se convierte en una actividad vital.

A estas alturas, ya no se sabe si se trata de un impulso racional o irracional, pero sí se sabe que, en la impulsividad de don Quijote, se resguarda un eco de la práctica performática, donde los artistas también se movilizan a partir de una necesidad que no siempre responde a la lógica, sino a la urgencia de manifestarse.

En el capítulo I, don Quijote construye su identidad de caballero andante a partir de los elementos con los que cuenta —armas viejas y un caballo deteriorado—. Incluso, reinventa su nombre. Operaciones bastante similares al trabajo del performancero, quien recurre también a sus propios elementos corpóreos y a sus recursos inmediatos para configurarse una estética identitaria.

Para esclarecer las ideas anteriores, tomo ejemplos al azar. Como las acciones de Maris Bustamante en su performance *El pene como instrumento de trabajo*, donde convirtió el cuerpo en un dispositivo de crítica. Y en las propuestas de Rocío Boliver, *La Congelada de Uva*, quien construye una identidad escénica íntimamente relacionada con el espectador. No obstante, la diferencia fundamental, como ya lo he dicho, radica en el marco de recepción: mientras la performance convoca a un público dispuesto a intervenir, cuestionarse, interpretar, y sentir, don Quijote tiene acciones que se perciben desde burla y la incompreensión.

Otro ejemplo. En el capítulo II Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote, se narra el momento en que el protagonista abandona su hogar y, movido por los códigos de los libros de caballería que le hicieron perder la cabeza, don Quijote interpreta la realidad desde un marco completamente ajeno a ella. Por ejemplo, asume que una venta es un castillo, que el ventero es un señor feudal y que unas prostitutas son unas doncellas. La conducta descrita en este capítulo pone de manifiesto el desfase entre su percepción y la realidad y también da muestra de las reacciones de burla, desconcierto y miedo por parte de quienes lo rodean ante un comportamiento completamente irracional.

Cuando comparo esta conducta con la figura del performancero, encuentro la similitud más clara en que ambos operan mediante una reconfiguración de lo real. Es decir, que tanto el Quijote como el performancero construyen un sentido alterno a partir de la acción. Aunque también veo una diferencia sustancial que reside en el marco de la recepción: mientras que la performance se inscribe en un contexto que invita a interpretar, cuestionar e incluso, muchas veces, participar, las acciones del Quijote no se inscriben en ese contexto, porque su conducta no es leída como discurso, sino como mero disparate.

Lo que quiero decir es que la performance funciona como dispositivo crítico y artístico porque se encuentra inscrito en ese cuadro. Tiene un impulso, un mensaje, un motivo y un público. Por el contrario, el caso de don Quijote es percibido como locura, lo cual deja claro que la diferencia entre performance y locura radica en las condiciones que permiten su reconocimiento.

Conclusión

A lo largo de estas líneas, propuse un recorrido: desde la figura del hombre andante hasta don Quijote, explorando a Foucault, Erasmo de Rotterdam y la teoría de la performance; a partir del cual se evidenció que locura y performance comparten espacios comunes, pero su separación categórica radica en el marco que los legitima. Pensar en esto me permite comprender que la locura, más allá de su concepción médica, es un territorio fértil de enunciación, que, bajo las óptimas condiciones, puede manifestarse como un dispositivo crítico.

Referencias

- Cervantes Saavedra, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Erasmo de Rotterdam. (2003). *Elogio de la locura*. Alianza Editorial.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la locura en la época clásica* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2011). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.

“La locura, más allá de su concepción médica,
es un territorio fértil de **enunciación**”