

Informe para una academia. Excurso sobre la investigación como experiencia performativa.

Informe para una academia. Excursus on research as a performative experience.

Dra. Miroslava Salcido¹
msalcido.citru@inba.edu.mx

Resumen

El presente texto piensa la academia como una teatralidad productora de agenciamientos no solo teóricos sino también políticos y, por ende, de cierto tipo de sujetos y determinados modos de pensabilidad. Echando mano de la filosofía como ejercicio vitalista, la autora propone una crítica al interior del concepto de investigación de las artes escénicas, que genere, desde la apuesta estética, ética y política, otros estilos de pensamiento, exposición y escritura, performativos en la medida en que sean capaces de transformar la forma de concebir el mundo y de desestabilizar las dicotomías conceptuales e identitarias, impulsando así territorios críticos de lo real. De este modo, se postula la investigación académica más como una aventura intelectual productora de acontecimientos que como conquista rigorista de un territorio de interpretación.

Palabras clave: teatro; investigación; performatividad; escritura; vitalismo.

Abstract

This text considers academia as a theatricality that produces not only theoretical but also political arrangements and, therefore, certain types of subjects and specific modes of thought. Drawing on philosophy as a vitalistic exercise, the author proposes a critique of the concept of performing arts research that generates, from an aesthetic, ethical, and political perspective, other styles of thinking, exposition, and writing that are performative insofar as they are capable of transforming the way we conceive of the world and destabilizing conceptual and identity dichotomies, thus promoting critical territories of the real. In this way, academic research is posited more as an intellectual adventure that produces events than as a rigorous conquest of a territory of interpretation.

Keywords: theatre; research; performativity; writing; vitalism.

Recibido: 30/09/ 2025. Aceptado: 05/12/2025

¹ Performer y filósofa mexicana, es Doctora en Filosofía por la UNAM. Investigadora del Centro de Investigación, Documentación y Difusión Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

A manera de introducción...

Concebimos el pensamiento teórico sobre el arte como aquel que explica, analiza y conceptualiza las prácticas artísticas, el que aplica y construye conceptos desde una distancia crítica para “poder ver” el objeto. Este “poder ver” responde a una relación etimológica particularmente interesante para quienes nos dedicamos a teorizar las artes performáticas, entre las cuales se encuentran las teatralidades que, en su naturaleza variopinta, conforman el mapa movedizo de lo que el discurso histórico ha llamado *arte contemporáneo*. Para construir una crítica a las maneras en que concebimos la teoría en el ámbito teatral, me gustaría empezar con la etimología para dejar ver que, en el origen, la relación es directa y muy fructífera. La palabra *teoría* viene del griego *theoria*, compuesta con *theoros*: espectador, persona que consulta un oráculo, derivada de *theoreo*: yo veo, formada con la palabra *thea*, visión, que encontramos en la palabra teatro. A su vez, teatro viene del griego *theatron*, lugar para ver, y este del sustantivo *thea*: visión, que encontramos en la palabra teoría, misma que está relacionada con el verbo *theaomai*, que significa contemplar, considerar, ser espectador. *Teatro*, con su sufijo *-tro*, significa “medio de contemplación”. Así pues, *teoría* se refiere a un pensamiento especulativo y especular que está en relación con “ver”, con “mirar”. Para sumergirnos rápidamente, afirmemos: Teatro y teoría son observatorios del mundo.

Ahora bien, toda mirada está determinada por ciertas estructuras de representación que responden a modos de discurso, formas de vida, ideas y figuras de la comunidad; lo que configura lo real, a decir de Jacques Rancière (2014), es un *reparto de lo sensible*. Si la distancia crítica de quienes investigamos y teorizamos el arte depende de un marco de relaciones entre estética y política que, a su vez, continúa el pensador francés, determinan la repartición del derecho al discurso, a la palabra y a la construcción de sentido en el juego de interpretaciones que es el mundo, es inevitable pensar que la academia, como casa natural del pensamiento teórico, tiene mucho de teatralidad: esa “condición fundante de lo humano, que consiste en la capacidad de la especie de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o política de la mirada”, según define Jorge Dubatti (2004). Me adelanto súbitamente para afirmar que la academia, como sede *non plus ultra* de la investigación, es un reparto que ha establecido coordenadas que la configuran como un dispositivo de agenciamientos teóricos y, por ende, políticos, fundamentados en categorías ontológicas que, a veces, resultan profundamente perjudiciales para el pensamiento sobre el arte. Más aún, ha sido un terreno fértil para lo que el pensador argentino llama *transteatralización*, esto es, el uso de estrategias teatrales, más aún, de modelos de representación que sirven para conservar cierta comprensión dominante de lo que concebimos como un pensar auténtico sobre las cosas, sin dejar ver que lo que ahí se juega es una ficción. Es indudable que en la construcción del teatro esencialista de la academia lo que dirige es la ontología mayoritaria de los que *detentan el sentido*, más aún, la verdad. La vinculación entre el llamado por Pierre Bordieu (2008) *homo academicus* y el *homo theatralis* consiste en la producción de cierto tipo de sujetos y de determinados modos de pensabilidad que construyen ciertas formas de actividad. Que este reparto tiene que ver con la teatralidad como guerra óptica, resulta muy factible si, con Gustavo Geirola, decimos que: “hay teatralidad ahí donde se juega a sostener la mirada frente a otro o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro*.” (citado en Dubatti, 2018, p.34) La teatralidad es “[...] un campo escópico que es, fundamentalmente, un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación”. (p. 35)

Pese a que la línea que separa al arte del pensamiento teórico se ha reblandecido y que procesos de investigación del arte críticos se expanden en formas de investigación-creación, en las que la academia se re-examina a sí misma para preguntarse por los lugares problemáticos de la tradición, nos queda mucho por andar. Que *queda mucho por andar* no significa, aclaro, que debamos alcanzar la meta de definirnos en un nuevo reparto por demás hegemónico, normativo, ejemplar. De lo que se trata es de volver a preguntarnos, como lo hizo Nietzsche y como continuaron Deleuze y Foucault, qué significa y cuáles son las condiciones para que el pensamiento asuma un *platonismo invertido*, cuya performatividad, su capacidad de transformar lo que hay, permita que *el mundo verdadero se convierta en fábula*.

I. Hemos experimentado la deslimitación de las artes, la explosión de lo que se entendía por teatro, tanto que en un centro de investigación teatral como es el CITRU² se han articulado líneas de investigación cuyos nombres hacen patente la evaporación perimetral: “Performatividad y espacios liminales” y “Cuerpos, fronteras y violencias”. Que se lleven a cabo semejantes bautizos incita a que pensemos la problematicidad de lo que pueda considerarse como digno de ser analizado en la investigación teatral. Estos nombres no se reducen a una cuestión institucional para identificar áreas de estudio: toda palabra reacomoda un estado de cosas, esto es, determinadas mezclas de cuerpos, y produce situaciones materiales que se desplazan en la praxis, incidiendo en transformaciones de “lo que hay”, de ahí su potencia performativa y, por supuesto, política. Estos nombres o *agenciamientos*, diría Deleuze, nos conducen a un interesante problema: ¿Qué entender por una *línea de investigación*? La pregunta ya es, por sí misma, problemática si nos disponemos a pensar lo que en ella se pregunta. Dividamos la cuestión en dos momentos: el primero, ¿qué es una línea?; el segundo, ¿qué es investigación? Lo que a continuación escribiré no apunta a una definición certera, puesto que la respuesta a ¿qué es x? implica un esencialismo que está muriendo desde que con el siglo XX nos hicimos nietzscheanos, y con el XXI deleuzianos. La primera parte de la pregunta nos traslada a la geometría, para la cual una línea es una “sucesión continua de puntos muy unidos en el espacio”, extendiéndose de manera indefinida, configurando un trazo en un mismo plano. La línea no posee forma hegemónica, pues además de recta puede ser curva, en la que los puntos no están alineados; poligonal, esto es, formada por varias líneas rectas que se unen en sus extremos y toman diversas direcciones; oblicua, es decir, ni horizontal ni vertical; abierta, pues sus extremos no se encuentran; o cerrada, porque sus puntos extremos se unen. Por línea también se puede entender una “señal o marca larga y estrecha que se hace o se forma sobre un cuerpo o superficie”. Podemos concluir brevemente que una línea es una sucesión continua de puntos en el espacio, que toma direcciones diversas y que marca un cuerpo o superficie matérica, estableciendo un aquí y un allá.

Trasladémonos ahora a la segunda parte de nuestra pregunta: ¿Qué es investigación? La respuesta más rápida: es un proceso de descubrimiento de nuevo conocimiento. Este proceso implica una acción, con lo cual llegamos a la cuestión ¿Qué es investigar? Investigar es trazar un mapa, es decir, reconocer y/o inventar un territorio. Para ello, y aquí es donde se configura la relación entre las preguntas, se hace uso de líneas para crear una distribución espacial determinada, a la que llamamos *cartografía*, la cual implica, en su am-

² Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.

plitud conceptual, distintos tipos de *mapas*. Investigar también adquiere su sentido si nos remitimos a la sinonimia: averiguar, indagar, inquirir, escudriñar, buscar. Me dirijo desde aquí al epicentro de un acontecimiento que me ha invadido como investigadora teatral, pues la investigación ha sido para mí: 1. la dinamitación artística de la academia, en concomitancia con los fenómenos que investigamos en las líneas antes nombradas; 2. el uso de la teoría como punto de partida de manifiestos. Por supuesto que no soy pionera, dado que la plétora de manifestaciones escénicas que hacen suyo el poder del arte para la transformación de lo real nos ha exigido un uso político de lo que concebimos como investigación en la academia. Nos ha sido preciso suspender limitaciones tradicionales, prejuicios elitistas, dogmas metodológicos, conservadurismos académicos para poder pensar. Si el sentido de lo real se gesta en el espacio incorporal de las palabras, tan poderosas que reacomodan un estado de cosas, dada la frase de Foucault (1995b) “Un día el siglo será deleuziano”, nos toca pensar que significa eso para la academia. Como filósofa, para mí tal afirmación no es cosa menor: el lenguaje es una máquina política de tal dimensión que crea las coordenadas con las que pensamos, escribimos, creamos, nos relacionamos. Crea trincheras, búnkers, maquinarias bélicas, y también caminos abiertos, senderos ocultos, vías de escape, guerras de guerrilla. ¿Qué implicaciones combativas tiene para la academia que el siglo sea deleuziano, si pensamos que este ha llegado?

Investigar supone la construcción de un territorio seleccionando un objeto de estudio, cuestionando un campo; es incluso propicio decir que no solo selecciona sino que inventa su objeto, haciendo de él una criatura viviente que se rebela constantemente. Investigar no se trata de domesticar sino, como ha asentado Mieke Bal (2002), de hacer viajar conceptos en una aventura intelectual que exige rigor para pensar, más no la conquista destructora de su territorio; fundamentales son tanto la pulcritud teórica y el rigor, como la confusión productiva que hace de todo investigador o investigadora forasteros estupefactos que escriben desde la materia sobre la que caminan, ciertas cartas geográficas que responden a determinadas escalas, perspectivas y convenciones gráficas que se ocupan de aquello que podemos ver, produciendo visibilidad. *Visibilizar* es hacer entrar en el lenguaje, y con ello en coordenadas desde las que se construyen *perspectivas* que generan sus propios mecanismos de autolegitimación.

Llegados aquí, podemos decir que una línea de investigación es un conjunto de puntos, muy unidos entre sí, que de diversas maneras —ya sean rectas, curvas, oblicuas, poligonales, abiertas o cerradas— trazan un horizonte, es decir, una división entre el cielo y la tierra que tiene como referencia la posición de aquel que mira, para trazar un territorio discursivo que amplía los sentidos con los cuales pensamos lo que hay, pero que también anticipa nuestras esperas sensibles de lo por venir, de lo que todavía no es escritura o conocimiento posible. Si toda producción académica implica un dispositivo visivo para ver fenómenos distintos, con la finalidad de explicar objetos desconocidos, la academia es una cuestión de *topo-graphía*: la ficcionalización de un medio físico, tridimensional e ilimitado en que se sitúan los cuerpos y los movimientos; en ese sentido, es un ordenamiento retórico, una línea de puntos, de conjeturas que constituyen, a su vez, un horizonte de espera de los espacios posibles.

Una línea de investigación responde al llamado de problemas que exigen ser analizados, desde complejidades políticas, económicas, culturales, científicas. Estos marcos de interpretación suponen el diseño de estrategias discursivas que nos permiten traducir los

hechos concretos en hechos del pensamiento con el compromiso de afianzar e incorporar los procesos de investigación a la cultura académica. Tomando en cuenta la importancia que la investigación tiene como fuente originaria de conocimiento, como instrumento de validación de toda actividad académica, una línea de investigación consolida un legado intelectual para entender la realidad y, a partir de ello, generar y aplicar conocimientos que no solo den respuesta y dialoguen con las posturas teóricas dominantes y los saberes hegemónicos, sino que, por su epistemología situada, respondan críticamente al colonialismo intelectual. Investigar, en su sentido más profundo, implica cuestionar. Para tal tarea, de nada sirve un marco teórico rimbombante si éste no es punto de partida de invenciones propias que planten cara al epigonismo.

Investigar, como verbo, es una tarea en resistencia que entabla una amistad agonística con sus referencias. El agón de esta amistad implica, en la cercanía afectiva, también una especie de rivalidad, de competencia, de enfrentamiento con aquellos a los que leemos, a quienes admiramos por la profundidad de sus ideas y escrituras. Esa distancia, que tiene estelas de desconfianza, es la que permite identificar cuándo la amistad, en vez de abrir panoramas nuevos, nos encasilla en interpretaciones *de moda*. Si como he dicho sinónimos de *investigar* son “averiguar, indagar, inquirir, escudriñar, buscar”, la amistad agónica con las filosofías y formas de pensamiento críticas, que en palabras de Nietzsche, transvaloran el esencialismo, no deben reducir el investigar a sinonimia alguna sino ampliarlo a radicalizaciones del acto de *invertir*: contorsionar, subvertir, derribar, derramar... Así pues, el hacernos cargo de un siglo deleuziano tiene que ver no con fundamentarse a rajatabla en “Rizoma” (Deleuze y Guattari, 2010) sino asumirnos en esos verbos que trazan mapas, no calcos. El pensamiento, si está vivo, antecede al marco teórico.

II. Mal vamos si consideramos que la labor académica no conlleva, en primer lugar, un ejercicio crítico que implica, como en el suicidio, levantar la mano armada sobre uno mismo (Véase Améry, 2005). El autoatentado es una cuestión de vitalismo: más allá del compromiso institucional, la academia es un compromiso ético que nos lleva en el ámbito del pensamiento a asumir la máxima de que *filosofar es aprender a morir*: ya que el sentido siempre está en proceso, y por eso se puede subvertir, hay que hacernos cargo de nuestra finitud teórica y alejarnos lo más posible, reconociéndola, de nuestra estupidez. La primera crítica a la que nos debemos como académicos es a la del gremio mismo: como valioso sostén del análisis sistemático y de largo alcance, como conformación de cuadros profesionales críticos y creativos que contribuyen a la comprensión de las artes vivas, la academia necesita voltear la mirada hacia sí misma en busca de otras tecnologías representacionales que le permitan crear otros relatos de los paradigmas epistemológicos en el arte, que para Dorothea von Hantelmann (2014) siempre es performativo en la medida en que transforma la forma de concebir el mundo.

Es apuntando hacia sí misma que la academia puede abordar la teatralidad y la performatividad en su potencia disidente echando mano de estrategias que rompen con las leyes generales de su práctica, apostando por un tipo de mirada teórica que, en un ejercicio poético de la teatralidad, desestabiliza las dicotomías conceptuales e identitarias, impulsando territorios críticos de lo real desde la política y la afirmación del cuerpo en un teatro mucho más anatómico, en el que las artes performáticas, la estética relacional y las prácticas dialógicas confieren vitalidad a la teorización académica.

Me parece que somos textocentristas hasta el cansancio; más aún, somos *texto-teórico-centristas* mientras hablamos de las teatralidades expandidas, del teatro posdramático, del arte acción, de la muerte del texto y la rehabilitación del cuerpo, de la superposición del individuo en carne y hueso sobre el personaje, de las nuevas dramaturgias. Con esto no niego el valor de las producciones teóricas en forma de artículos, conferencias, coloquios, mesas de discusión, seminarios; sus contribuciones al campo del pensamiento son también mis abrevaderos e incluso parte de mi definición como pensadora de la escena. Mi apuesta, que no es solo mía y por supuesto que no es nueva, es incorporar la multiplicidad de las prácticas escénicas, mismas que rebasan la ejecución en un solo campo disciplinar, para no solo escribir con rigor teórico, sino experimentar problemáticas nómadas para sumarse a la transformación radical de la episteme productivista del mundo académico. Si se han vulnerado el cubo blanco y la caja negra, ¿por qué no vulnerar lo que entendemos por argumentación y rigor, que también son cajas? Apuesto por una academia liminal que conduzca a situaciones imprevisibles, que, además de artículos, libros y coloquios —todos ellos indexados en hegemonías epistémicas e institucionales—, genere otras coordenadas conceptuales y prácticas para distinguir, analizar y debatir críticamente no solo la complejidad de las prácticas escénicas contemporáneas, sino sus propios modos de pensabilidad de las artes vivas. Esto es una apuesta estética, ética y política, dado que implica otros estilos de escritura, posturas críticas y formas de ejercerlas. Hacernos cargo de que el siglo alguna vez sea deleuziano implica reconocer para el sistema de conocimiento académico su calidad de invención, respondiendo con ello a la actividad geográfica por excelencia: a la utopía del mapa borgeano (Véase Borges, 1998), la del mapa idéntico en su vastedad al territorio, dibujando un espacio donde la firmeza unívoca de la topografía clásica se evapora, y, con ella, la posibilidad de toda representación científicista de la materia, configurando la investigación no solo como vía para el hallazgo y la distancia reflexiva, sino para la creación de relaciones espaciales que responden a una situación local y a una espacialización del pensamiento. Si concebimos el término mapa desde una noción amplia, no sólo como representación a escala de la superficie terrestre o parte de ella, *lo cartográfico* es una categoría del pensamiento que permite la construcción de sentidos metafóricos para expresar lo que nos *toca*, lo que nos *afecta* en un acontecimiento escénico. Esto me interesa en la medida en que produce cierto tipo de escritura en la que, como autores, nos vemos implicados no solo como teóricos sino como creadores de sentidos. Como cartógrafos de las artes vivas, nuestro territorio es una bestia irredenta inexpresable en una representación a escala de la superficie terrestre: la cartografía estética es más una localización metafórica de coordenadas que nos permiten pensar las resonancias teóricas en geografías materiales. Lo que propongo no tiene nada de vanguardia: ha habido formas espaciales del pensamiento no racionalizante, mapas no euclidianos que están ahí, a la espera de ser rehabilitados o ingresados a las huestes del pensamiento crítico propositivo: pienso, por ejemplo, en una representación del siglo XVII de la novela *Clélie, historie romaine*, de Madeleine de Scudery: el *Mapa de la ternura*, representación topográfica imaginaria de los sentimientos como pequeños poblados-metáforas del amor, la enemistad, la indiscreción, la perfidia, las categorías morales de la vida sentimental. En esta topografía de afectos, comenta Van Delft “los lugares son las situaciones o los puntos de pasaje obligado por los que todo *viator* pasa a lo largo de su itinerario existencial y que evocan las experiencias existenciales más directas, desprovistas (o casi) de referencias explícitas a la geografía y a la cartografía entendida como forma de representación basada en la abstracción” (Citado por Carla Lois, 2015, p. 11-12). Menciono también la Tipología que Gerard Vilar (2021) propone para identificar otras concepciones de investigación, que si bien coloca en el terreno de lo artístico, me sir-

ven para ejemplificar las posibles expansiones de la academia, en el ámbito de lo científico, hacia la práctica artística: Las investigaciones *hard*, aquellas que producen conocimiento fuerte, saber justificado y verdadero pero a través de medios estéticos; las investigaciones modales, aquellas que emplean la ficción para investigar en el presente o en el futuro, como lo hace la historia contrafactual y la ciencia ficción; las investigaciones constelacionales, que componen un mosaico de elementos, presentándose como un complejo de interpretación variable; las investigaciones estéticas, que se centran en las dimensiones básicas de la percepción: el espacio, el tiempo, la materia y la inteligibilidad que surge desde ahí; y las investigaciones diagramáticas, que generan diagramas de su objeto temático. Hoy podemos pensar desde el *Mapa de la verdad y la mentira*, de Ben Gibson, que inventa una cartografía de territorios antagónicos surcados por ríos que erosionan las categorías ahí desplegadas: lo Superior, lo Inferior, Ocultamientos, Exageraciones, Sobreentendidos, Mentiras blancas, los Acuerdos y los No sabía. Ahora bien, ¿puede tal expresión teórica considerarse conocimiento verdadero? Esta plétora de expresiones aplicables a la investigación académica nos conduce al problema de los criterios de evaluación y validación que nos permitirían dilucidar su contribución al conocimiento; justo ahí es que la crítica de la academia sobre sí misma implica salir de los goznes de ciertas miradas geometrizarantes que, por un lado, producen un naturalismo teórico, el único digno de ser publicado en revistas indexadas; y, por otro, exigen tesis tradicionales a procesos de investigación-creación en posgrados que se consideran a sí mismos *interdisciplinarios*. No propongo terminar con la literatura que como académicos hemos realizado —en tanto que teatrólogos, por ejemplo— sino en pensar, retomar, generar otras consideraciones metodológicas, otros emplazamientos expresivos, estrategias autorales que definen un estilo propio y asumen la performatividad del lenguaje, esto es, la capacidad de las expresiones de convertirse en acciones y modificar la realidad, produciendo, por ende, otras subjetividades (Albornoz 2021). Si asumimos la performatividad que tanto investigamos, la crítica implica hacernos cargo de los marcos teóricos que utilizamos para ser llamados *contemporáneos*. Así, implica *hacernos cargo* de que, como sostuvo Foucault (1995) en *Theatrum Philosophicum* “Un día el siglo será deleuziano”; para ello hay que reinventar la historia del pensamiento, *invertir el platonismo académico*, esto es,

desplazarse insidiosamente por él, bajar un peldaño, llegar hasta este pequeño gesto -discreto pero moral- que excluye el simulacro; es también desfasarse ligeramente con respecto a él, abrir la puerta, a derecha o a izquierda, para el chismorreo al sesgo; es instaurar otra serie desatada y divergente; es constituir, merced a ese pequeño salto lateral, un paraplatonismo descoronado. (p. 6)

La transvaloración del platonismo es un asunto de *performance*, y performativizarnos exige emplazarnos en un ajuste de cuentas con una academia cuyo discurso obedece a la mimesis que tanto critica en tanto que “estrategia de poder”, proclamando la crisis de la Representación, pero obedeciendo a las limitaciones de la referencialidad y la lógica de los sistemas normativos, conduciendo así, muchas veces, a la carencia narrativa de la eficacia. Performativizarnos implica, pues, asumir la escritura como algo que va más allá de un texto académico que renuncia, o teme, al poder del lenguaje para transformar el mundo.

III. Me asombra que dada la riqueza en expresiones que caracteriza a las artes vivas, el discurso académico sobre el arte suele ser de tal aridez desértica que produce una escritura sedienta de cuerpo, de experiencia sensible. Como si el concepto, el análisis, la reflexión, el conocimiento sistemático, el estudio historiográfico, la coherencia, la argumentación fueran seres fosilizados enterrados en la arena. Es indudable que, en la práctica, seguimos obedeciendo a los mismos dogmas que nos permiten como teóricos de academia *dar cátedra*, palabra que deriva del latín *cathedra*, que nombra el sillón en el que se sienta el obispo en los oficios litúrgicos. Pese a la contemporaneidad que presumimos, seguimos apoltronados en una estructura metafísica que autoriza el juego de la Verdad. En ese juego, los académicos corremos alrededor de sillas apostólicas para desbancarnos, para ganar a toda costa la última. Nos tomamos tan en serio el mismo que perdemos de vista su ficción para salvaguardarnos de quedar en bancarota. Pese a que nos consideramos parte del siglo deleuziano, así lo deja ver la hueste de citas de autoridad, ¿hemos realmente, como teóricos, abandonado nuestro sillón dorado, lanzándonos a la lógica del sentido de Alicia, en el que nuestro personaje obispal va empequeñeciendo hasta desvanecerse? Nos resulta mucho más seguro emplazarnos en la escena metafísica del pensamiento, en la que la Verdad es el ropaje del personaje principal, un rol que, por cierto, no cualquiera tiene derecho a interpretar, siendo que, como Nietzsche descubrió, a decir de Foucault “toda la metafísica de Occidente está ligada no solamente a su gramática [...], sino a aquellos que, apropiándose del discurso, detentan el derecho a la palabra” (1995b, p. 9-10).

El sistema representativo que sustenta a la academia, no obstante, ha sido puesto en vilo tras la larga batalla que ha dado el posestructuralismo a las concepciones metafísicas de lo real; nuestra exploración en un territorio móvil en el que los embates performativos de lo que Arthur Danto (2006) llama “filosofización del arte” —es decir, la situación en la que el arte se volvió una pregunta para sí mismo, abandonando el marco, la galería, el museo, la caja negra del teatro— ha exigido nuestra *contemporaneización*: tenemos la tarea de hacernos intempestivos, de observar los desajustes de nuestra época, las fisuras de nuestros marcos de interpretación, de apartarnos de la gelidez de un tipo de escritura que nos aleja de los acontecimientos que analiza. Que la academia sobre las artes vivas se asuma como una cartografía metafórica, implica dar espacio a las apariciones de anómalos que, desde la experiencia de la escritura como acontecimiento corporal, hacen de la silla de oropeles madera para hoguera. Para producir una academia descoronada necesitamos disolver incluso lo que entendemos por marco teórico; pienso en el impacto que tienen para nuestro pensamiento en estado de desobediencia reptiles como Artaud, Bataille, Blanchot, quienes llamaron a desatar al lenguaje discursivo “en la violencia del cuerpo y del grito”; a hacer del pensamiento “discurso del límite, (y) de la subjetividad quebrantada”; a impulsar el desgarramiento del sujeto para una “multiplicación teatral y demente del Yo” (Foucault, 1995b, p. 10). Así pues, si la filosofía antiplatónica ha de hacer algún servicio al estudio científico de las artes escénicas, me entusiasma pensar que lo que hoy concebimos como paradigma performativo de la academia implica desplazar la cátedra, el sillón de brazos desde el que el maestro sapiente dicta la ley, a la rehabilitación de la relación etimológica que *cathedra* guarda con el vulgarismo *cadere* que es su derivado, y que se aplica a las partes salientes de los huesos superiores de la pelvis. De todo esto, surgen muchas preguntas que no deben buscar respuesta sino experiencias paradójales desde las cuales los enunciados *hacen*: invierten, subvierten, pervierten nociones fundamentalistas de lo que entendemos por *investigación científica* en las humanidades. Nada está perdido: ahí están la *ciencia de fronteras* y lo que en el mundo anglosajón se llama *practice as research*.

IV. Las relaciones entre teoría del arte y práctica artística ya no obedecen a los sistemas a priori que han determinado una forma de ver a la que hemos llamado “científica”. No es nuevo decir, aunque sí importante, que toda aproximación teórica tiene un acta de nacimiento, que tiene fecha, que es local, provincial y, por ello, relativa. Ese relativismo, que se suma a la experiencia de la incertidumbre y la indeterminación, ha resultado fundamental para el pensamiento científico a partir del siglo XX, y también para la práctica artística. Relatividad, indeterminación, incertidumbre, conceptos clave a los que se suma el nomadismo como una experiencia del mundo que nos convierte en viajeros conceptuales, migrantes anti disciplinarios, pensadores errantes. Señala Rosi Braidotti que “El nómada es, literalmente hablando, un viajero del “espacio” que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino. Él/ella funciona según una pauta de repeticiones que, si bien siguen un orden, carecen de un destino último.” (2004, p. 220)

La teatrología, el estudio científico de las artes escénicas, no ha quedado incólume ante el viaje del nómada, el cual “se interesa únicamente por el acto de ir, de estar siempre de paso, en tránsito”, por “una forma intransitiva de devenir”, marcando “una serie de transformaciones sin un producto final.” (Ibid). Al nomadismo, hemos sumado las perspectivas de J. L. Austin (1990) y de Judith Butler (2011), que nos dejan ver que el ejercicio teórico tiene mucho de performativo porque aquello que *dice* es susceptible de *hacer*, adquiriendo con ello una dimensión de producción de realidad. Si como señala Foucault, “toda teoría se encuentra con una especie de muro y se precisa de la práctica para agujerearlo” (1980, p.78), me pregunto aquí, porque no es un asunto resuelto, cuáles son las características de un paradigma de investigación cuya fuerza política sea equiparable a la del giro performativo en el arte, que comparta esa capacidad de provocar un movimiento en el pensamiento, en las palabras y en los actos, reconfigurando las convenciones. Con manifestaciones como las de la conferencia performática, la academia ha encontrado lo que Deleuze y Guattari llamaron *líneas de fuga*, multiplicidades susceptibles de configurarse como aparatos de combate contra las operaciones totalizadoras del poder, como contradiscursos, como ejercicios críticos que indican y piensan el régimen de nociones y de prácticas que, en su simpleza, son a todas luces inconsistentes, en la medida en que, a decir de Rancière, son lógicas de representación sujetas a ciertas condiciones de posibilidad. Ineludiblemente, el giro contemporáneo —que puede decirse performativo con Erika Fischer-Lichte (2011) y experiencial con Dorothea Von Hantelmann— de las prácticas artísticas, afecta lo que tradicionalmente hemos comprendido como la forma de *interpretar académicamente el arte*. Tanto, que incluso el arte es considerado hoy una forma de investigación que produce cierto tipo de teoría. Estos giros, que surgieron con movimientos trepidatorios, acunan en su vórtice la crisis de las fronteras disciplinarias, arrancando la casa segura de los límites para hacerlas girar en un torbellino que las lleva a *terra incognita*, a regiones sin documentar, carentes aún de cartografía, propicias para el trazo de mapas que terminan por inventar un territorio. Que la teatrología como investigación académica tiene que ver con el trazo de líneas que configuran un mapa, es un problema que no he querido evadir en este breve texto, por sus consecuencias en la idea de que todo aquello que los teóricos de la escena escribimos, forma parte de una ficción que o bien puede servir al sistema catedrático, al arte o a un entre que, como membrana, los separa, uniéndolos.

En mi mapa, la teorización del arte acción —que es para mí una postura filosofante— se ha gestado en la defensa de un estado inacabado del pensamiento para pensar el performance. Así, he apostado por vincular, como investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Rodolfo Usigli, en la Ciudad de México, la teoría del performance o arte acción con su fractura inminente en el acontecimiento, precisamente porque pienso que la relación práctica entre el plano filosófico y el plano estético contiene la multiplicidad de las interpretaciones que la misma complejidad de lo real suscita. A partir de mi trabajo como accionista —mismo que he desarrollado desde los años 90 como miembro fundador del grupo SEMEFO— mi formación de filósofa y mi vida académica en el CITRU, donde coordino la Línea de investigación de Performatividad y espacios liminales, he abordado el performance y las teatralidades performáticas como una forma de pensamiento complejo en el que el trío filosofía-cuerpo-acción permite cuestionar las categorías epistemológicas y políticas impuestas a la academia, completándose en un ejercicio crítico en el que la vinculación entre teoría y práctica escénica apela a lo que Edgar Morin (2009) ha llamado *lo complejo*: aquello que “recupera, por una parte, el mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto. Y recupera, por otra parte, algo relacionado con la lógica, es decir, con la incapacidad de evitar contradicciones” (p. 99).

En 2015 fundé el grupo de investigación y arte acción Hydra Transfilosofía Escénica, en el que la teoría del performance se produce en lo que llamo un *triángulo subversivo*: el seminario, el laboratorio escénico y la escritura teórica, produciendo piezas de arte acción, mesas de discusión nómadas, conferencias performativas y textos teóricos individuales y colectivos. Esta conjunción teórico-práctica me ha servido como un sistema de referencia para configurar singularidades errabundas que, como el arte acción, producen bloques de sentido y acontecimiento en el caos. Si la complejidad expresa la incapacidad para definir de manera simple, para nombrar claramente, para poner en un orden determinante las ideas, es a partir de su asunción que el ejercicio de lo que he llamado *transfilosofía escénica*, y que hoy pienso también en los términos de una *filosofía situacionista*, no busca soluciones totales a los problemas teóricos a los que arroja la práctica académica en su relación con las artes vivas; antes bien, desde la postulación de problemas filosóficos a partir de los cuales establecer un diálogo con lo real, mi discurso reconoce la incompletud e incertidumbre, dado que en la tarea de pensar complejamente el arte, “estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre” (Morin 2009, p. 101). En la práctica de conferencias performativas y en el juego escénico de lo que hemos llamado Dispositivo escénico en devenir (DEeD), el acontecimiento escénico despliega un plan de juego teórico que se pregunta por si “somos capaces de pensar en esas condiciones dramáticas”? (p. 101). Todo esto responde a mi inquietud de encontrar las condiciones para reconfigurar el lenguaje reflexivo de la academia como forma de relacionarse con la verdad, en una defensa de la ficción que termina por conducir a su auto refutación, esto es, a un reconocimiento pleno de su teatralidad. El tipo de performance que realizo de manera colectiva o individual, basado en los formatos de la academia, me ha servido para sacar a la misma de sus casillas en conferencias como *Equus Asinus*, en el 14th International Deleuze and Guattari Studies Camp and Conference, en la FFyL, UNAM; *Symposium*, en el Encuentro Internacional Imagenación Política, en el MUAC; y *Post Scriptum*, en el Coloquio Internacional de Filosofía Pop, en la FFyL de la UNAM, entre otras. Estas conferencias son puestas en escena del aparato institucional del conocimiento como ficción, donde lo performativo, un concepto ya esta-

blecido en el vocabulario académico de las artes vivas, se explaya más allá de la escritura, infectándolo con otras formas de análisis teórico que se enfocan en el proceso, la participación, el acontecimiento, la expresión de los afectos y la experiencia. *Teatro progresivo* es otro de los nombres con los que he denominado esta práctica tentacular para hacer sensibles fuerzas que no son pensables si las sometemos a las categorías tradicionales. Así, por ejemplo, en la conferencia *Equus asinus* (2022), en una máxima teatralidad y musicalidad disonantes, lejana al canon filosófico en la interpretación de Deleuze y Guattari, circularon personajes conceptuales como *lengua de trapo*, *orejas de burro*, *cucurucho del idiota* y *cráneo parlante*, mismos que funcionaron para hacer oscilar molecularmente individuaciones y discursos que circulan en un encuentro académico. Resultó muy fructificante para la investigación en curso que suponía esta conferencia, ver la respuesta del público académico de mayor renombre mundial en la interpretación de estos pensadores: una total desconfianza, un silencio absoluto terminada la conferencia y la ausencia de preguntas detonantes, lo que llevó a que la discusión no tuviera lugar. Pese a ello, el texto resultante de esta intervención colectiva se publicó en el libro *Deleuze: Vitalismo filosófico. Una ontología de la resistencia* (2023).

Si como señala Morin, la complejidad conduce a una necesaria autocrítica de la noción de razón, me ha enardecido la idea de una academia que recueste a la escritura y la investigación teóricas en la mesa de disección anatómica que es el acontecimiento escénico. En esa mesa, el cuerpo teórico no se mantendrá quieto, pues no ha sido anestesiado. Intentará soltar las amarras, se moverá presa del pánico, no se someterá a una vivisección sin entablar batalla al escarpelo. Es esta una operación a corazón abierto, la intervención de ese órgano que ha sido para la mitología, el pensamiento, la ciencia médica y el estudio de la vida el núcleo fundador, la estructura del conjunto, el modelo de toda organización general, tomando en cuenta que

no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramiento, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia -de un exceso y un defecto. [...] hay que abandonar la organización esférica del todo [...]. (Foucault, 1995b, p. 3).

V. El acontecimiento escénico deja ver un problema urgente, llamando a la puerta de nuestro pensamiento: la problematización del propio concepto de academia y las prácticas en las que ésta tiene lugar. Vayamos a la etimología de *academia* y démonos el permiso de considerarnos, aquí y ahora, una aparición insurrecta de Hekademos, cuyo nombre dio origen a la academia de Platón, quien la fundara en el bosque sagrado en el que estaba la tumba de tan noble ser. Academia me conduce primeramente a pensar en un lugar de entierro: Academia, académica, academicismo, academicista, academizar, ¿no son estos términos la expresión de un *logos* máximo?, ¿estructuras de representación que acontecen lejos del pueblo, en el bosque, en el hábitat de los árboles? Pensemos pues la academia como una planta leñosa cuya naturaleza exige un “pensamiento arborescente”, como señalan Guattari y Deleuze, el de los sistemas jerárquicos, el de los centros de significación y subjetivación, el de los “autómatas centrales como memorias organizadas” que “Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe información de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 21).

Pese al bosque en el que hemos crecido, terremotos han cimbrado nuestra tierra de exploración, desenraizándonos de nuestra verticalidad: Fischer-Lichte (2011) ha postulado para el arte su “giro performativo”, en el que el artista, al no estar separado de su materialidad, *hace arte* con su propia existencia, con lo cual pone en crisis la desencarnación que implican la noción de “obra” y de “personaje”. Por otra parte, von Hantelmann ha puntualizado un “giro experiencial”, refiriéndose a la tarea de ciertas manifestaciones contemporáneas de hacer del arte un disparador de experiencias. Ambos giros —concomitantes— aluden a lo performativo, que en palabras de Austin implica la capacidad —de los enunciados— de producir dimensiones de realidad. Mucho se ha escrito sobre ello en aras de pensar la experiencia artística actual, tan variopinta y siempre emergente. Como artista, como filósofa y como investigadora teatral, me ocupa preguntarme por el efecto de estos giros en la investigación académica del arte. En concomitancia con el paradigma performativo, se nos ofrece una nueva perspectiva para la academia, que se traduce en la pregunta sobre cómo la capacidad de afectar produce un movimiento en el pensamiento, en la escritura, en la investigación humanística. La teoría escénica, la teoría del arte, me parece, deben, en respuesta a su época, dejarse caer con todo su peso atómico en las artes que nos convocan: las teatralidades muchas que hacen ver que “teatro” es un fenómeno multívoco.

La fuerza performativa del arte ha sido el fenómeno meteorológico que nos ha desnudado de nuestra corteza académica, dejándonos al descubierto para que nuestro pensamiento, palabra y actos converjan con el movimiento, con la reconfiguración de las convenciones tanto de la investigación humanística como de la ciencia. La investigación, savia *non plus ultra* de la academia, reclama para sí misma la naturaleza performativa del arte, su capacidad política para transformar realidades y formas de ver, a partir de atributos otrora negados al “conocimiento serio”: lo subjetivo, la intuición y los procesos tácitos, la experimentación, los procesos intuitivos, la emergencia de metodologías situadas. Y es que quizás hemos vivido demasiado tiempo en el bosque cercano al cementerio; la investigación académica ha obedecido a las lápidas representacionales que separan a la teoría de la práctica, a la escritura del acontecimiento, al concepto del percepto, desconociendo sus tensiones y devenires. Dichas estructuras conciben el pensar como camino racional y vertical y no como un agenciamiento que, unido a los afectos, no acepta, al menos sin morir de alguna manera, la estructura arborescente. Si como señaló Nietzsche, debía llegar un momento en que la filosofía se convierta en fisiología, esto es, en un investigar- diagnóstico sobre, desde, por y para el cuerpo, tenían que llegar miradas como las de Marie Bardet y Fernand Deligny. La academia se abre hoy en canal en la mesa de disección de la autocrítica, procediendo por *amputación* de lo que, para Deleuze, en su breve y contundente texto *Un manifiesto menos* (2020), *hace poder*: hacen poder aquellos textos en los que el cuerpo se disocia del virus de la escritura, los que no logran concebirse fuera de la caja negra del artículo y los modos hegemónicos del discurso teórico, mismo que excluye otras posibilidades tremendamente nutritivas para pensar el arte. Ahora bien, no se trata de que como académicos demos muerte al rigor y, mucho menos, que la investigación se lance a la deriva metodológica. He ahí un problema fundamental que hoy nos lanza a ejercitar una metacrítica que nos permita concientizar y dismantlar presupuestos, fundamentos y limitaciones: ¿cómo entender la academia cuando la performatividad no es solo un objeto de estudio sino una forma de pensar en la que los procesos de investigación inauguran movimientos y transformaciones?

La alquimia que necesitamos para producir los bulbos protocolarios distintivos, principios y procedimientos de validación en los posgrados en artes está en construcción. Académicos y académicas del mundo, no insto con este texto a deshacernos de nuestras ramas, sino a extenderlas, pero no hacia arriba, sino hacia la tierra, y con ello, expandir nuestro campo de pensamiento en lo hemos caracterizado como artes performativas: las que hacen en vez de significar; donde el artista está presente; que se asumen como proceso, evento, ejecución, acción; que implican la vividura de una experiencia; que se hacen cargo, felizmente, de su calidad de efemérides, es decir, de su ontología de insecto que vive un solo día.

Existe un bosque donde crecimos y construimos pensamiento, saberes, disciplinas que nos han explicado el mundo construyéndolo, pero ese bosque también tiene su afuera y en él crecen plantas extrañas e insólitas. Me pregunto si el *afuera* del bosque de Hekademos implica que la academia —y por supuesto que con ella la teatrología y los estudios de performance— también pueda ejercerse desde una teatralidad fronteriza autogeneradora, crítica y constituyente, es decir, un método de minoración que procede por amputación, una máquina que renuncia a la resolución en una “obra”. Si nuestra sensibilidad ha cambiado, si otros sistemas de fuerzas nos atraviesan y los cruces, oposiciones y negaciones que hoy vivimos como artistas e investigadores responden a que la caja negra de la representación se ha fracturado —una vez más—: ¿qué significa para la academia desenterrarse de la tierra de los problemas y métodos normalizados, codificados, institucionalizados?, ¿qué forma adquiere una academia que no obedece a los modos dominantes de conocimiento y evaluación, y que opta por procesos de investigación artísticos que conducen a movimientos de transformación?, ¿qué tipos de escritura se generan?, ¿cómo se vincula hoy la teoría del arte con las manifestaciones artísticas?, ¿cuáles estrategias autorales se generan en pos de un estilo propio, con valor artístico?, ¿qué se pone en escena cuando se teoriza sin obedecer a lo que Slavoj Žižek (2014) llama *gigantomaquia filosófica*?. ¿cuál es el elemento excedente que nos muestra el acontecimiento de la teoría? Estas preguntas se están generando en otras tecnologías dinámicas de representación académica, en nuevos formatos de encuentros académicos, como es el encuentro bianual Performance Philosophy Conference. Podemos mencionar el trabajo que ha hecho el MUSAC, en España, reuniendo en ciclos conferencias performativas y llevando a cabo entrevistas a los y las pensadoras en un libro, editado por Manuel Olvera (2014), que se ocupa de visibilizar diversos posicionamientos discursivos sobre este fenómeno que, según el editor, tematiza, a través de la acción, la relación entre arte y conocimiento, arte e investigación, arte y formas de mediación. Por otra parte, estamos ante la rehabilitación de al menos dos escrituras rechazadas por la academia: la escritura ensayística y el manifiesto, ambos, sobre todo el segundo, como forma de escritura subversiva. Con la transfilosofía escénica, por ejemplo, he apelado al ensayo como zona limítrofe entre la escena y la escritura, como territorio donde el sujeto que teoriza deviene ejecutante, el ejecutante, personaje conceptual y el acontecimiento, pensamiento. A su vez, con manifiestos como *Yo, filósofa* (2017), *Por qué soy un solo órgano* (2019), *Nigredo* (2020) y *Para terminar de una vez con el juicio del Canon* (2025)), me he sumado a aquellos ejercicios escriturales que buscan poner en jaque el juego de representación que llamamos *lo real*, es decir, los sistemas de significación que establecen los paradigmas desde los cuales pensamos, aprendemos, actuamos o nos relacionamos. Mary Ann Caws (2001) ha caracterizado el manifiesto como un texto combativo, “por naturaleza un género ruidoso”, “peculiar y furioso, raro o de plano demente. Siempre opuesto a algo particular o general, no solo tiene que ser llamativo sino sostenerse de pie” (p. XIX), pues “se posiciona entre lo que se ha hecho y lo que deberá hacerse, entre lo logrado y el potencial, en una división radical y energizante.” (p. XXI)

Ensayo —tanto escritural como escénico— y manifiesto expanden lo que hasta ahora hemos concebido para la teatrología y la teoría escénica como prácticas académicas: por su estado inacabado, por su movilidad conceptual y su objetivo problematizador, el ensayo invita al que especta a significar y codificar un pensamiento; por otro lado, el manifiesto es una escritura performativa cuyos gestos invitan a la acción y a la transformación de lo que hay. Ambos, añaden dimensiones nuevas y producen nuevas conexiones que, por un lado, pueden sustentarse en la autobiografía y, por otro, en el espíritu de la época. Si nos hacemos cargo de la relación etimológica entre *theoría* y *theatron* como *lugares para ver*, establezcamos la vinculación del ejercicio teórico con la teatralidad como acontecimiento. Me parece pues que los principios móviles del arte acción, el ensayo y el manifiesto, son vías para transvalorar valores dominantes en la academia, en un intento de abrir otras líneas de fuga para la teoría y la escritura que circulan normativamente en la misma, puesto que no son la retórica erudita y la argumentación a ultranza fundamentada en la plétora de citas ajenas las únicas vías para asumir el ejercicio crítico: está la acción que busca diluir los lugares asignados desde la especialización, la lógica esquizoide del acontecimiento que permite visibilizar la realidad como ficción política, la potencia subversiva de la teatralidad como pensamiento situado y relación erótica con la ley. En términos de Deleuze (2020), se trata de *amputar*, esto es, de restar lo que *hace poder*, como son los espacios organizados, regiones codificadas, sistemas sostenidos por instituciones y discursos; no es casualidad que este pensador haya utilizado al teatro como institución para hablar de ello. La “performativización” como giro crítico de la academia, implica apostar por lo deviniente, por una voluntad de desarticulación de nuestro papel de académicos, de “hombres y mujeres serios”, es decir, encarnaciones de una masividad sin fisuras, impecables, de buen gusto, llenos de cualidades, eficaces, productivos, y sobre todo, garantes de nuestro puesto en una jerarquía de clases. Raúl Rodríguez Freire (2018) ha escrito con mucha puntualidad sobre esto, pensando en el productivismo académico como elemento de la lógica neoextractivista de la universidad, suscrita al capital. Pienso en la extensión performativa de la academia en los procesos de la investigación artística en los que teoría y práctica están vinculados, identificables con el concepto de *practice as research*, y que no necesariamente culminan en la cuantificación de academia.edu. Pienso en el *afuera* de la academia como un proceso interno de la misma, una maquinación esquizoide que nos recuerda que la gran máquina académica es de naturaleza ficcional, y, por lo tanto, capaz de asumir las posibilidades de la fisura crítica: la irrupción de devenires, resistencias y autoposicionamientos en los que transitamos de la figura del académico —un modo de subjetividad de la lógica del capital humano— a la del investigador matérico que toma distancia crítica respecto de la servidumbre voluntaria, a la tendencia teórica correcta y la institucionalización del conocimiento. Así pues, performativizar la academia, y con ella los valores del método y el rigor, exige reconstituir una especie de caos con respecto a aquellos puntos de referencia que parecerían tener un carácter teológico: investigación, rigor, artículo, intelecto, calidad, excelencia, rigurosidad. Tal reconstitución nos exige, académicos y académicas del mundo, ejercitar la sospecha con respecto a nuestra práctica con la precisión del escalpelo, abrir el cuerpo académico para poder mirar de cerca el problema y palpar aquellas protuberancias a las que llamaremos clínicamente “adhesiones al sistema”.

Para no concluir...

Estamos en *camino*, descubriendo e inventando procesos en los que la teoría y la práctica se unen para que emerjan nuevos objetos de pensamiento que, en su rigor y profundidad, no escapen a la ambigüedad, la indeterminación, a las aproximaciones participativas. Así pues, en medio de este ir y venir de posturas críticas y ejercicios de pensamiento, que como Deleuze señaló, “repiten la diferencia”, surgen escrituras disuasivas que se oponen al régimen extractivista de la academia neoliberal, como el *Manifiesto por una universidad nómada*, o *Manifiesto uninomade* (2013). Entiéndaseme bien: no excluyo, y mucho menos desvalorizo, el pensamiento riguroso que ha constituido al ejercicio académico; la deslimitación de la academia es un asunto de transdisciplina, la cual, como escribió en su manifiesto Basarab Nicolescu (2019), es una dinámica engendrada por la interacción entre varios niveles, la lógica del tercero incluido y el concepto de complejidad... pasando por el conocimiento disciplinario:

La transdisciplinariedad, no siendo nada más que una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina se nutre de la investigación disciplinaria, la cual, a su vez, esclarece de una nueva manera y fecunda por el conocimiento transdisciplinario. En este sentido, las investigaciones disciplinares y transdisciplinarias no son antagónicas sino complementarias. (p. 36)

Dicho lo anterior, que quede, sin embargo, claro que la búsqueda es transvalorar, construir y visibilizar modelos de conocimiento no dominantes que se manifiestan performativamente desde la crítica a las ortodoxias establecidas en la investigación académica de la escena. El mar está abierto para preguntarnos y buscarnos en ello: ¿cómo concebir una academia performativa?, ¿cuáles son las implicaciones de la invocación de la línea de pensamiento de J. L. Austin, aplicada a la academia, asumiendo que en ella la construcción teórica debe asumir el poder del discurso para tener efectos reales en el mundo?, ¿cuáles son los medios para una disrupción del hábito y la norma?, ¿qué entender en el ejercicio transdisciplinario de la academia por “rigor”?, ¿qué papel juega aquí el cuerpo? El proceso no es fácil dado que, como señala Barbara Bolt (2016), si bien es claro que el paradigma performativo es viable, tiene que ser capaz de hacer el trabajo del paradigma al que hemos llamado *investigación*. Nos queda camino por andar para redefinir nuestros términos, refinar los protocolos y procedimientos y, más aún, prepararnos para soportar, también, el escrutinio que implica el devenir minoritario que supondría hacernos cargo de un siglo deleuziano. Para ello, el artículo determinado *la academia* ha sido puesto bajo sospecha como disposición de *lo real* y jerarquía totalizante en las muchas manifestaciones y teorizaciones acontecimentales que se desarrollan en el campo de la investigación-creación. La academia es una lengua mayor fracturada por *una* academia, así como para Deleuze, en el libro que precede a su suicidio, no hay *la* vida, sino *una* vida, *muchas* vidas a las que hay que buscar, imaginar, construir. Así pues, hacernos cargos de un siglo deleuziano implica sacar la lengua al poder legislativo del lenguaje, en busca de academia(s) intensiva(s) que se alejan del canon epistemológico, que borran los sujetos de enunciación, que prescinden de la necesidad estatutaria de la fijación conceptual. Se trata de ser un investigador extranjero cuya cartografía es un ejercicio transfilosófico de desterritorialización en el que el sujeto racional pierde poder, comprometiéndose con los lindes de la animalidad, lo cual reclama posicionarse del lado del gorila de Kafka, quien aunque enjaulado, defendió para sí mismo que “los monos piensan desde la barriga”.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, F. (2021). "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA*, (35), 1–31. Recuperado de <https://doi.org/10.48162/rev.34.029>
- Améry, J. (2005). *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*, Valencia: Pre-textos.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bal, M. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia: CENDEAC.
- Bolt, B. (2016) "Artistic Research: a performative Paradigm". *Parse Journal*. Recuperado de <https://doi.org/10.70733/0axrkvoqb26w>
- Butler, J. (2011). "Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo". En Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.) *Estudios avanzados de performance*, México: F.C.E.
- Braidotti, R. (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- Caws, M.A. (2001) "The Poetics of the Manifesto. Nowness and Newness". *Manifesto. A Century of Isms*, University of Nebraska Press.
- Deleuze, Gilles. (2005) *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze G. (2020) "Un manifiesto menos". En Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*, Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010) "Rizoma". En *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2004), *Filosofía del teatro*. Atuel.
- Dubatti, J. (2018) "Teatrológia latinoamericana contemporánea: artistas-investigadores e investigadores participativos". *Papel Escena*. Recuperado de <https://doi.org/10.56908/pe.n16.35>
- Foucault, M. (1995a). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M.(1995b). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980.
- Gómez-Urda González, F. (2020). "Performatividad en la academia: una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa y a su uso en el relato de la investigación basada en artes". *Auster Journal for Research in Art*, Vol. 8, No.1 pp. 183-194. Recuperado de <https://doi.org/10.1387/ausart.21546>

- Kershaw, B. (2009). "Practice as Research through Performance". En *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh University Press, pp. 104-125. Recuperado de <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780748636303-006/html?srsltid=AfmBOooz1VwZi3Wf9vsVvVmg7ogImj7s5fmtHc-2AYoKO1gzkuE-CjWrs>
- Lois, C. (2015). "El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento". *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira do História da Geografia e Geografia Historica*. Doi: <https://doi.org/10.4000/terrabilis.1553>
- Morin, E. (2009). *Introducción al pensamiento complejo*, México: Gedisa.
- Nicolescu, B. (2019). *La transdisciplinariedad*, Ediciones du Rocher. Recuperado de https://www.academia.edu/31835170/LA_TRANSDISCIPLINARIEDAD_Manifiesto_transdisciplinariedad_Ediciones_Du_Rocher
- Olvera, M. (ed). (2014). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. León: MUSAC.
- Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rodríguez Freire, R. (2018). "El valor de la teoría. El intelectual como profesor". *Acta Poética*, 39-1, pp. 17-43. Recuperado de <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.813>
- Salcido, M. (2023) "Hydra Transfilosofía Escénica. Por una academia menor". En *Deleuze. Vitalismo filosófico: ontología de la resistencia*, México: UNAM/CRIM/ITACA, 2023, pp. 155-173.
- Salcido, M. (2022) "Hydra y la filosofización del arte acción Recuento de una poiesis", *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, vol. 35, enero-junio, pp. 76-93. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/tdf.n35.11232>
- Salcido, M. "Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista". En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 12, No, 20. doi: <https://doi.org/10.25009/it.v12i20.2688>
- Vilar, G. (2021) *Disturbios de la razón. La investigación artística*, España: A. Machado Libros S.A.
- Von Hantelmann, D. (2014). "The Experiential Turn". Recuperado de <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>
- Zizek, S. (2014) *Acontecimiento*, México: Sexto Piso.

Referencias conferencias performativas

Hydra Transfilosofía Escénica.(2022). *Equus Asinus*. Presentada en el 14th International Deleuze and Guattari Studies Camp and Conference, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2019) *Symposium*. Presentada en el Encuentro Internacional Imaginación Política, Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, México

Hydra Transfilosofía Escénica. (2018) *Post Scriptum*. Presentada en el Congreso Internacional de Filosofía Pop, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2017) *Hacia un teatro cínico*. Presentada en el Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, Universidad de Querétaro, México.

Hydra Transfilosofía Escénica.(2016) *Teatro y poder: mesa nómada*. Presentada en el Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, UNAM, México.

Hydra Transfilosofía Escénica. (2015) *Desintegrando*. Presentada en la Feria del Libro Teatral, Centro Cultural del Bosque, México.