

# La transubstanciación. El *performance* en el *performance*. Un abordaje a La perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement” (1999) de César Martínez Silva

María Luisa González Aguilera<sup>1</sup>

## Introducción

El presente trabajo proviene de la inquietud de contribuir a realizar estudios sobre el arte del *performance* en México, un arte que ha venido siendo marginal, pero que, sin embargo, ha cobrado cada vez más importancia.<sup>2</sup> Los estudios de *performance*, como todo estudio

- 
- 1     Psicoanalista y doctora en Filosofía. Investiga en el campo de la filosofía del arte y psicoanálisis y arte. Realizó una estancia posdoctoral en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (2015-2017), en el que llevó a cabo la investigación “In-corpor-arte. Las perforMANcenas de César Martínez Silva”. Se desempeña como psicoanalista y docente en el ITESO, Espacio Psicoanalítico y Círculo Psicoanalítico, así como en la consulta clínica.
  - 2     Algunos de los textos y estudios críticos realizados son los siguientes: *Con el cuerpo por delante* (libro editado por Ex-Teresa Arte Actual sobre los festivales de *performance* que ahí se han realizado); “Rosa Chillante” de la artista Mónica Mayer; “*Performance* en Latinoamérica” de la investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; “La historia del *performance* en México” de Josefina Alcázar y Fernando Fuentes; *Ensayos del Colegio de Michoacán* de Antonio Prieto; y las tesis de las artistas Andrea Ferreyra y Dulce

crítico de arte, requieren ser abordados considerando su anclaje histórico, así como las estrategias estéticas empleadas y los propósitos que mueven al artista a la creación de la obra. Al respecto, Lorena Wolfer (2005) puntualiza: “En general, cuando hablamos de performance es deseable hacerlo desde una visión histórica y crítica, pero también es necesario reconocer que, como cualquier otra disciplina artística, el performance se compone de las más diversas e incluso contradictorias tendencias”.

Su instrumento principal es el cuerpo. A partir de éste, “el artista extrae o toma acciones, imágenes y objetos cotidianos del ambiente y los reconstruye al lado de otros en atmósferas o espacios diferentes con el fin de alterar su significado inicial, o sólo para transformarlos en metáfora de alguna idea, desligada ya de su procedencia original” (Wolfer, 2005). Por ello, todos los elementos que componen un *performance* aparecen formando una amalgama que los dota, por mediación de la estrategia estética, de un nuevo significado. De esta forma, se configura una representación estética dueña de un lenguaje propio.

Así, el artista del *performance* “puede valerse del acto de comer como crítica al consumismo, de la extracción de sangre como muestra de la fragilidad del cuerpo, del acto de limpiar y planchar para simbolizar la opresión de las mujeres, o del lavado de un cuerpo a modo de paráfrasis de una limpieza espiritual” (Wolfer, 2005). El elemento distintivo es que produce con ello una dislocación simbólica que genera nuevos significados para las acciones ordinarias o los objetos comunes.

El objetivo que nos proponemos en este trabajo es mostrar, a través del abordaje de la obra de un autor –César Martínez Silva–, el proceso de generación de nuevo significado, al tomar acciones de *performances* rituales y transformarlos en *performance* artístico. Más específicamente cómo el artista se vale del acto de comer (pues se trata de una perforMANcena) para hacer una crítica al consumismo, valiéndose de la resignificación de la transubstanciación religiosa. Para ello, partimos de exponer, en forma breve y muy resumida, lo que caracteriza al *performance* y su emergencia y trayectoria en México como contexto de la obra; continuamos con la exposición del *performance* a analizar; enseguida, presentamos la conceptualización de la transubstanciación y el concepto de conducta restaurada para explicar lo que denominamos “el *performance* en el *performance*”; para terminar con algunas conclusiones.

---

María de Alvarado (Wolfer, L. (2005). *Construyendo mitos: el performance en México*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=11444>. Consultado en noviembre de 2017).

## Performance: generalidades y contexto de su surgimiento en México

*Es en los años setenta cuando el performance alcanza su consolidación como un género de características propias, donde el performer (el ejecutante) comunica sus ideas por medio de la acción y manipulación simbólica de objetos, narración literaria, poesía, teatro, música, danza, arquitectura, utilería, escenografía, diapositivas, video, cine, computación, pintura, etcétera. Medios múltiples según la necesidad de lo que el artista pretenda comunicar o decir, como una rebeldía ante las limitaciones de las artes tradicionales.*

Melquiades Herrera.

Lorena Wolfer (2005) considera que el *performance* en México ha ido adquiriendo la importancia y altura que éste tiene a nivel mundial, comparado con otros formatos artísticos ya consolidados, a pesar de los altibajos que ha sufrido a lo largo de su historia. Según el artista Víctor Muñoz (2001, citado en Wolfer, 2007), ya no es necesario generar estrategias para ofrecer al *performance* mayor valor, situándolo en oposición directa a las artes establecidas, pues ya se ha ganado un lugar propio. Al respecto, dice: “En el plano internacional, el *performance* ha dejado de ser, en las últimas dos décadas, un género de ocasión, de realización esporádica y circunstancial.

El *performance*, desde una acepción académica, constituye el objeto de análisis de los estudios de *performance*, los cuales pueden ser culturales o artísticos. Con frecuencia, los segundos abrevan de los primeros, los cuales pueden constituir su materia prima y punto de partida, ya que, históricamente, los *performances* culturales anteceden a los artísticos. En otro plano, *performance* es también un lente metodológico que nos posibilita analizar eventos como *performances* (Taylor, 2011).

Aunque por definición es político y efímero, el *performance*, sin embargo, no es sólo el acto vanguardista efímero, sino un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados, ya que funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada”, ya que, de acuerdo a la raíz etimológica francesa *parfournir*, *performance* significa “completar”

o “realizar de manera exhaustiva” (Taylor, 2011: 13 y 21). Desde esta perspectiva, lo profundo, genuino o individual de una cultura es revelado en los *performances*.

La práctica del *performance* en Latinoamérica no es una invención localizada en los sesenta ni surge con las vanguardias artísticas, sino que se puede rastrear en culturas que nos preceden si sabemos reconocer sus *performances* como actos de transmisión de memoria e identidad (Taylor, 2011: 404). Las estrategias performáticas<sup>3</sup> están profundamente enraizadas en América desde sus orígenes; por ejemplo, los aztecas, mayas e incas, entre muchos otros grupos indígenas, contaban con prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias (Taylor, 2011: 24).

En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, *performance* tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”, está comenzando a emplearse para estudiar dramas sociales y prácticas corporales. Se refiere al arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos en relación con los teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. En esta apuesta estética, el artista sólo necesita de su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se ve interpelado, a veces de manera involuntaria o inesperada, a veces de forma coparticipativa (Taylor, 2001: 7-8).

En México, según la genealogía que hace Maris Bustamante, importante pionera del *performance* en nuestro país, las primeras manifestaciones de éste ocurrieron desde 1920, a partir del movimiento estridentista de Manuel Maples Arce, con su *Manifiesto contra el modernismo*, y más tarde, con el *Primer Manifiesto Treintatreintista*, emergido en 1928 con el propósito de hacer una crítica a la academia artística, al que le sucedió, años después, en 1961, el grupo de “Los Hartos”, que se mantendría activo por varios años, encabezado por Mathias Goeritz (Alcázar y Fuentes, 2005). Más tarde, Felipe Ehrenberg comienza a desplegar acciones y *happenings* en diversos foros, como la Galería de la Ciudad de México. Alcázar y Fuentes consideran que “Aunque en un principio muchos hacían performance sin saberlo, pues no lo nombraban así, para fines de los sesenta el término empezaba ya a circular. (Alcázar y Fuentes, 2005: 8).

---

3 En *Estudios avanzados de performance*, Taylor (2011) propone nombrar a estas prácticas como *performáticas*, por poner el énfasis en el acto y para diferenciarlas del francés *performance* y de las prácticas asociadas a actos y efectos de la discursividad, nombrados como *performativas*.

Lorena Wolfer considera que las referencias más inmediatas del *performance* mexicano se refieren a los trabajos de dos de sus más notables precursores, Marcos Kurtycz y Melquiades Herrera, quienes fallecieron recientemente. Asienta lo anterior en las aseveraciones del crítico de arte Juan Acha, quien escribió que “el verdadero representante de los *performances* fue Marcus Kurysze” (Acha, 1993, citado en Wolfer, 2007). Kurtycz (1934-1996), de origen polaco, vivió en la Ciudad de México a partir de la década de los setenta. Llevó a cabo acciones artísticas y numerosas obras en espacios públicos urbanos y museos con una vocación ritual y simbólica. Melquiades Herrera (1949-2003) realizó trabajos que echaban mano de la tradición de los merolicos.

Desde la perspectiva de Alcázar y Fuentes (2005), en los sesenta y setenta emergió y se constituyó el arte acción, cuyo principal pionero fue Alejandro Jodorowsky con sus “Efímeros pánicos”. La principal característica de estas acciones era vivenciar un tiempo continuo en el que los acontecimientos pasados y presentes estuvieran en eufórica mezcla. En los ochenta fue desarrollándose un movimiento artístico, cuyo interés se centró en fusionar arte y vida, y en privilegiar la idea y el proceso de creación (arte procesual) sobre el objeto, así como en abreviar las diversas manifestaciones de la cultura popular. Según lo apuntan Alcázar y Fuentes (2005: 3-4): “todas estas manifestaciones artísticas rebeldes, lúdicas, irreverentes y anárquicas anunciaban ya el surgimiento del *performance* en México”.

La llamada “Generación de los grupos” que se formó en la década de los setenta, fue un parteaguas en la historia del arte en México, y particularmente en la historia del *performance*. Emergieron en el contexto de los trabajos colectivos desarrollados alrededor del movimiento estudiantil del 68. A finales de los setenta eran conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial; abandonaron los museos y se apartaron de la academia para apropiarse de las calles y los foros abiertos. Todos estos grupos eran multidisciplinarios: escritores, poetas, fotógrafos y artistas visuales, en su mayoría estudiantes o egresados de las escuelas de San Carlos y La Esmeralda. Entre los colectivos formados en esta década sobresale el “No-grupo”, colectivo al que César Martínez Silva fue cercano.

Según Wolfer (2007), dos grupos de *performance* –hoy desaparecidos– marcaron el horizonte del *performance* a partir de provocadoras acciones que echaban mano de recursos o elementos que iban desde la violencia explícita hasta el uso de vísceras, sangre y residuos mortuorios. Estos dos grupos fueron: “El Sindicato del Terror” y “Semefo”. El primero surgió en 1987, encabezado

por Roberto Escobar, como “un concepto muy casero, muy ‘vamos a jugar a espantarlos, vamos a hacer las cosas más grotescas, las más torcidas. Y nos vamos a divertir mucho” (Alvarado, 2000, citada en Wolfer, 2007). “Semefo” surgió en 1990, en el espacio alternativo “La Quiñonera”. Lo conformaron Arturo Angulo, Omar González, Carlos López, Juan Luis Díaz, Teresa Margolles y Mónica Salcido. A diferencia de las obras del “Sindicato del Terror”, los *performances* de “Semefo” empleaban los cuerpos de humanos y animales después de haber sido violentados.

Es importante puntualizar la presencia de mujeres artistas en el *performance*. Las propuestas de algunas de ellas han trabajado centralmente con el tema del cuerpo, y han jugado un importante papel para dotar a éste, en especial al cuerpo femenino, de nuevas significaciones e interpretaciones. Al respecto, es sobresaliente el colectivo formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, “Polvo de Gallina negra”, formado con la finalidad de “crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad” (Mayer, 1998, citada en Wolfer, 2007).

Otro colectivo fue “Caja Dos ArteNativo”. Funcionó como un laboratorio de artistas de diferentes áreas que se reunían para discutir, reflexionar y planear trabajos de *performance*. Organizaron ciclos de *performance* de mujeres como “Textos insanos Actos antinaturales”, evento realizado en 1998 en el que participaron, entre otras, Mónica Braun, Ana Patricia Huerta, La Congelada de Uva, Niña Yhared 1814, Elsa Torres Garza y Lorena Méndez. También organizó presentaciones que combinaban géneros artísticos, por ejemplo, “Concupiscencia, ciclo de arte erótico en miniatura” y exhibición de videos de arte en 1998. Los artistas involucrados en este evento fueron, entre otros, Benjamín Torres, Lorena Méndez, Eleazar Ordaz, Mariana Gálvez y César Martínez (Alcázar y Fuentes, 2005).

En el interés de que las producciones y documentaciones generadas alrededor del arte del *performance* no se pierdan, Mónica Mayer ha creado, junto con su esposo Víctor Lerma, el centro documental “Pinto mi raya”, una galería y centro de documentación donde recopila información relacionada con el *performance* y otras artes. Este centro documental ha sido fuente importante para investigaciones y estudios del arte del *performance*.

Según Alcázar y Fuentes (2005), el contexto y las circunstancias en que se desarrolla el *performance* en México han cambiado mucho hoy con relación a los años setenta. Ahora hay una intensa actividad de talleres de *performance*

impartidos por artistas consolidados como Lorena Wolffer, Maris Bustamante, César Martínez, entre otros. A los artistas egresados de estos talleres se les conoce como la “Generación T”.

Lo presentado en este breve resumen no incluye toda la riqueza y variedad del arte del *performance* en México, sólo anotamos aquí los que se han considerado sus principales referentes, artistas y colectivos que, con su trabajo, han venido dando forma a algunas de las tendencias más marcadas en el ámbito mexicano.

Nos queda puntualizar, en atención a nuestro propósito, que en sus comienzos en el *performance* mexicano, Martínez abrevó de las enseñanzas de los accionistas vieneses, de los primeros *performers* mexicanos, como fueron Maris Bustamante y Felipe Ehrenberg, y más contemporáneamente ha sido cercano a aquellos artistas como Guillermo Pérez-Peña, Ron Athey, Bob Flanagan, entre otros, en los que la sangre y el dolor, lo sacrificial y la redención, han formado parte de sus propuestas estéticas. “Los performances de estos artistas trabajan con la transubstanciación al hacer de su sangre y dolor signo que comunica” (Martínez, 2010: 121). Abordaremos ahora el *performance* que será centro de nuestro trabajo.

## La perforMANcena

*Tomad y comed, todos de él, porque este cuerpo es la deuda de la sangre,  
la sangre del cadáver, el cada ver de todos los días,  
el cada ver de todos los mexicanos. Sangre de la nueva alianza  
y etérea, que será derramada por el libre tránsito económico  
y por todos los gobernadores para el perdón de los pecados.*

César Martínez

El tema de la transubstanciación forma parte esencial de las perforMANcenas de César Martínez Silva (1962), al tomar actos, discursos y objetos venidos de prácticas rituales religiosas vinculadas a la transformación de la materia y generar con ello nuevas significaciones. Las perforMANcenas son acciones que juegan con las palabras *performance*, cena, y MAN, dando lugar a la idea de que en esta acción se lleva a cabo una cena, donde el objeto a consumir es una escultura comestible en forma de hombre. Para Martínez, las perforMANcenas tienen su propia historia. Sus antecedentes comienzan a configurarse

con sus experiencias con los rituales teofágicos de su infancia, en los que la experiencia de comer y beber el cuerpo y la sangre de Cristo en el ritual de la comunión, le inquietaban.

Su infancia transcurrió, relata, entre costumbres y formas de nombrar las cosas que lo inquietaban y dejaban su impronta. “Comer pan de muerto” o echarse un “taco de ojo” eran acciones que le recorrían las papilas gustativas con cierta aversión y posterior atracción, al caer en cuenta de su sentido metafórico. En sus textos nos dice: “las sugerencias provocadas por los insólitos panes de muerto y los ‘banquetes macabros’ de calaveras de azúcar, durante la celebración del día de muertos en México, fueron [...] aspectos que me motivaron a la creación de este evento [las perforMANCenas]” (Martínez, s/f b: 1).

En esta genealogía, cercano a su filiación con las artes visuales, Martínez nos relata cómo lo impresionó la obra del artista italiano G. Arcimboldo, que pasó a la historia por sus cuadros en los que hace figuras humanas formadas con alimentos. Nos dice: “La pintura del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratos-platillo, me hicieron pensar que, por fin, podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras pupilas visuales sino también a través de nuestras papilas gustativas. Había llegado el momento de digerir entonces, un verdadero artístico platillo” (Martínez, s/f b: 1).

En una retrospectiva de estas acciones, encontramos que en la genealogía de las perforMANCenas se haya una combinación de elementos en los que el canibalismo como metáfora es la constante. Comer simbólicamente al otro o algo del otro, ya sea para incorporar sus rasgos o aptitudes valiosas, o para realizar su destrucción y posterior metabolización, es tomado por Martínez como un elemento de gran fuerza en su estrategia estética.<sup>4</sup> En esta línea, la recuperación de la enseñanza de los rituales teofágicos como la comunión cristiana, los *performances* rituales aztecas relativos a la antropofagia simbólica y los grabados de Theodor de Bry en las que se muestra el canibalismo en la “América imaginada”, dieron el contexto para la creación del concepto de las perforMANCenas.<sup>5</sup>

---

4 En un trabajo anterior titulado “Las perforMANCenas de César Martínez Silva. Una antropofagia simbólica” (trabajo presentado en el Primer Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinarias en torno al Arte y la Cultura), desarrollo el tema del canibalismo simbólico presente en la articulación conceptual de las perforMANCenas, así como su cercanía con las propuestas del “Manifiesto antropófago” del brasileño Oswald de Andrade y los estudios poscoloniales que cuestionan la división de los mundos.

5 Martínez se sitúa, con ello, en la línea que postula Taylor (2011) para la relación entre los *performances*

Al revisar su obra y la documentación de ésta, observamos que, antes de que se hiciera patente el componente del “canibalismo inconsciente” actualizado en ellas, las huellas que los rituales teofágicos católicos le dejaron tempranamente son aún más importantes en la inclusión de este elemento, quizá por ser más recientes en su historia. En su biografía, Martínez nos dice: “El ritual teofágico de purificación católica de devorar la carne y la sangre de Cristo me dejó muy impresionado y estupefacto desde muy pequeño” (Martínez, s/f a). Más tarde, en textos introductorios a las perforMANcenas, precisará lo siguiente: “Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana, y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedió ahora, a un cuerpo humano entero comestible sabor durazno, color piel, y con corazón de melón” (Martínez s/f b). A ello, el artista sumó la discursividad del “existencialismo ranchero de algunos corridos mexicanos, y los declives amorosos de los boleros de los 50” (Martínez s/f b: 3).

La perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement” (1999), en la que Martínez realiza una escultura de gelatina presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil, dentro de la muestra “Transgresiones al cuerpo”, presentado después en una versión variada en la Temporada de *performance* latino, “Corpus Delecti, Sex, Food & Body Politics” en el ICA LIVE ARTS, Institute of Contemporary Arts en Londres, Inglaterra, con la curaduría de Coco Fusco, muestra muy claramente el empleo del concepto de transubstanciación y su utilidad para comunicar y generar nuevas significaciones con la rememoración y empleo de rituales teofágicos.

---

artísticos y los *performances* rituales. Por otro lado, los grabados realizados por Theodor de Bry sobre la América canibal, a pesar de que él mismo no comulgara con la visión del indio salvaje, han pasado a la historia como la representación visual del eurocentrismo hegemónico. Fueron los primeros en presentar en el Viejo Mundo las modalidades antropofágicas de los indios de Suramérica (Pancorbo, 2008: 45).



Figuras 1, 2 y 3. Fotografías tomadas en la perforMANcena “North America Cholesterol Free Trade Agreement”. Disponibles en: [http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf\\_na\\_cholesterol.html](http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_cholesterol.html). Consultado el 6 de mayo de 2017.

El relato documentado de esta perforMANcena es el siguiente:

El ritual fue conducido por un carnicero con apariencia de Jesucristo, con pelo largo y barba, que portaba debajo de un delantal ensangrentado y banda presidencial y una playera estampada con el sagrado corazón. El artista inició la acción subiendo las escaleras del edificio acompañado de campanadas y música religiosa, sacó de una bolsa de plástico estampada con la bandera de Canadá dos cuchillos y los enterró en un estrado. La acción simulaba una misa católica dictada en nombre de México, Canadá y los Estados Unidos. En ella se proclamaba la grandeza del dólar y del TLC, la sumisión de los fieles mexicanos ante sus gobernantes y las políticas de consumo que favorecen a Norteamérica (Arozqueta, 2006).

El discurso pronunciado por Martínez *rezaba* como sigue:

(De Pie)

En el nombre de México, Canadá y los Estados Unidos...

Viva el TLC

El TLC, que viene a salvarnos, esté con todos Ustedes.

Proclamemos la grandeza del dólar, se alegra mi

espíritu con este gran señor de todas las cosas,  
nuestro salvador, porque ha mirado con humillación  
a los esclavos de la economía redentora [...]

#### SENTADOS

ASÍ, aquí yace el cuerpo de Johny Idea, de América  
Gelatina, exhibicionismo a la postre en este North  
America Fat Free Trade Agreement, very wild  
consumerism, costumed consumerismo [...]

#### DE PIE

Tomad y comed, todos de él,  
porque este cuerpo es la deuda de la sangre,  
la sangre del cadáver, el cada ver de todos los días,  
el cada ver de todos los mexicanos.  
Sangre de la nueva alianza y etérea,  
que será derramada por el libre tránsito económico  
y por todos los gobernadores para el perdón de los pecados.

#### CREDO

Creo en la medida de todas las cosas,  
de todo lo visible y lo invisible,  
creo en el Tratado de Libre Comer-se, the only option,  
nacido de toda la corrupción de todos los siglos y centuries.  
(Martínez, citado en Arozqueta, 2006: 13).

Como puede observarse, tanto en la puesta en forma de la perforMANcena como en su discurso de apertura y presentación, se encuentra el elemento al que aludimos: el empleo de la rememoración del ritual teofágico cristiano. El artista lo reedita, resignificando y apoyado en la fuerza metafórica de la incorporación y la transubstanciación para hacer una crítica del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos de Norteamérica, Canadá y México.<sup>6</sup> Martínez así lo expresa:

---

6 Un Tratado de Libre Comercio (TLC) es un acuerdo entre dos o más países cuyo objetivo principal es establecer reglas comunes para normar la relación comercial entre ellos. Un TLC busca crear una zona de libre comercio entre los países que son parte del mismo. Los TLC son instrumentos bilaterales o multilaterales de política exterior que los países utilizan para consolidar y ampliar el acceso de sus productos y

El cuerpo de gelatina comido y descuartizado adquiriría otra lectura sobre la realidad. Era presentado después de un discurso, connotado entre lo religioso y político y se utilizaba un atuendo de carnicero al que le cruzaba una franja tricolor como las que usan los presidentes mexicanos en sus informes de gobierno o tomas de posesiones. El cuerpo era entonces: el cuerpo del último indocumentado, el cuerpo de Johnny Idea, ‘The last illegal alien’, el cada-ver exquisito de todos los mexicanos, la carne de cañón de las neuroeconomías globafálicas, el cuerpo rico, el cuerpo descubierto de América” (Martínez s/f a: 3).

Pero, ¿en qué consiste la transubstanciación aludida? Veamos en lo que sigue una aproximación a este concepto y de qué manera es empleado por Martínez.

## La transubstanciación

Para dilucidar el empleo que Martínez hace de la transubstanciación en su potencial generador de nuevos significados, veamos qué implica este concepto.

El término “transubstanciación es de procedencia religiosa y alude a un cambio de substancia, a una conversión. Designa la doctrina católica romana de la Eucaristía, definida por un canon del Concilio de Trento (El pan y el vino son el Cuerpo y la Sangre de Cristo), proveniente, a su vez, de la confirmación de la práctica de los primeros cristianos que sostienen la siguiente creencia: con la consagración del pan y del vino se opera el cambio de toda la substancia del pan en la substancia del cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de Su sangre.<sup>7</sup> Esta acepción de transubstanciación se basa en la interpretación literal de lo que Cristo dijera en la llamada “Última Cena” con estas palabras:

---

eliminar barreras arancelarias y no arancelarias, así como establecer mecanismos de cooperación entre las partes contratantes. El objetivo principal de este tipo de acuerdos es liberalizar la totalidad de productos y servicios que se comercian entre las partes contratantes. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos78/tratado-libre-comercio-tlc/tratado-libre-comercio-tlc.shtml#ixzz4gLde0kGq>. En otro trabajo titulado “Una fagopolítica artística” (2017), mostramos cómo Martínez se vale de la incorporación para hacer una propuesta artística que cuestione los actos del Estado en materia de economía de consumo.

7 El Decimonono Concilio Ecuménico se inauguró en Trento el 13 de diciembre de 1545, y se clausuró allí el 4 de diciembre de 1563. Uno de los acuerdos es la aceptación de la transubstanciación. Disponible en: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio\\_de\\_Trento](http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio_de_Trento). Consultado en mayo de 2017.

“Esto es mi cuerpo y mi sangre, comed y bebed todos de él” (Mateo XXVI:26-28). En el evangelio de Juan, aunque no se hace mención en los términos anteriores, sí se alude a que Jesús indica dar a comer su carne como alimento de vida eterna (Juan VI:51-58).<sup>8</sup>

De esta referencia no interesa resaltar el empleo que Martínez hace de la dimensión simbólica de dicho acto conmemorativo y la “antropofagia” que está implícita, sino más, fundamentalmente, la utilización que para elaborar su *performance*, hace de la transubstanciación presente en el ritual cristiano, en el sentido tanto de la conducta restaurada de R. Schechner, como de la transformación en sentido filosófico a la que alude Kazantzakis (puntualizados en lo que sigue).

La transubstanciación alude, entonces, a un cambio en la materia por una declaración y por una creencia. Martínez propone a los participantes en su *perforMANcena*, tomar el cuerpo ofrecido para su consumo, y por la acción artística en la que esta acción se enmarca, transformar ese cuerpo de gelatina en “proteína simbólica”, mediante la cual se adquiriera el mensaje artístico político que porta: una crítica a las prácticas “caníbales” de consumo propuestas por los Tratados de Libre Comercio.

Lo real material y lo simbólico que se entremezclan en la rememoración de este acto, suelen generar confusión. En su amplio estudio sobre las prácticas caníbales, Luis Pancorbo (2008) alude al hecho de que los indios caribes contestaban a los cuestionamientos hechos por los frailes a sus prácticas caníbales con el siguiente reclamo: “caníbales los cristianos, que ellos sí, dicen comer el cuerpo y la sangre de cristo”. Lo anterior era explicitado porque para los indios caribes, “la sangre era signo, y la carne, metonimia de comida”, precisa Pancorbo (2008: 60), y no requerían de una mediación derivada del cuerpo para tomarlo en su significado. Ellos no consideraban comer el cuerpo, sino lo que éste les significaba. Es decir, el acto de incorporar no era en sentido material, aunque hubiese un cuerpo material, sino en sentido metafórico. Eso es lo que se propone César Martínez en su *perforMANcena*: tomar el cuerpo material de gelatina en su sentido simbólico.

---

8 Tomados del Nuevo Testamento de La Sagrada Biblia. (1965). Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat, Obispo de Astorga. Pgs. 1138, 1139 y 1210. Argentina: Ed. Sopena.

## El concepto ampliado de transubstanciación

Para entender el concepto en su acepción más ampliada, recurrimos al ámbito de la literatura con el escritor griego Nikos Kazantzakis, que propone una significación filosófica del concepto. Según Rivera (2012), Kazantzakis hace una reinterpretación del concepto y extrapola los alcances de esta noción desde su marco teológico, originariamente cristiano, hacia la totalidad de la actividad humana. Kazantzakis considera que nos relacionamos con los otros y con el mundo, entramando cinco niveles de interacción: el personal, el racial, el humano, el cosmológico y el teológico, y ninguno de estos niveles existe por sí mismo sino sólo como la “substancialización” subjetiva de relaciones, respectivamente, del cuerpo con su actividad subjetiva, del “yo” con el “otro”, de todos los seres autoconscientes, de los seres autoconscientes con el “mundo” y, finalmente, de todas las interacciones posibles (Rivera, 2012: 3-5).

Se entiende, así, que para el autor de *Sorba el griego*, en el marco de la interacción de estos cinco niveles, toda acción puede considerarse como una “materialización” o como una “espiritualización”. La primera es toda acción que parte de una relación superior (ej. humana), teniendo por finalidad beneficiar una relación inferior (ej. personal), en tanto que con la segunda se considera a toda acción que parte de la afección de una relación inferior (ej. racial) en beneficio de otra superior (ej. teológica). De manera más precisa, en la escritura kazantzakiana, la espiritualización tal como la define su autor, es lo que se entiende por “transubstanciación”.

De lo anterior derivamos que la transubstanciación correspondería, partiendo de la propuesta de Kazantzakis, a una espiritualización de la materia, que en términos propios a la creación artística, sería una sublimación, es decir, lo material se simboliza.

En Kazantzakis, por tanto, la transubstanciación es una noción central para la comprensión de las distintas culturas, pues engloba las posibles interacciones humanas. Aunque alude, como ya apuntamos, a un origen teológico, para este autor es precisa una concepción más abstracta desde la filosofía, en tanto que el concepto, tal y como él lo emplea, hace referencia a todas las posibles combinaciones de interacción entre los distintos niveles. Lo que en el ámbito religioso es a nivel de la divinización de los objetos por vía de una consagración, en Kazantzakis es a nivel de las interacciones humanas en sus distintas dimensiones (Rivera, 2012: 3).

En el ámbito que aquí nos ocupa, el del arte del *performance* presente en la conformación de las perforMANcenas de Martínez, la transubstanciación también se seculariza. Ésta es sacada de su contexto meramente religioso, conservando, sin embargo, su fuerza transformativa y metafórica para dar a la creación artística y a los temas de la vida política y cotidiana, abordados en sus *performances*, un alto valor, así como también, de acuerdo a la propuesta de Kazantzakis, por vía de la interacción humana muy presente como característica distintiva en los *performances*.

### **El *performance* en el *performance*. La conducta restaurada de R. Schechner**

La fuerza transformativa de un acto rememorado y resignificado, como son, en el caso que nos ocupa, los rituales teofágicos presentes en la transubstanciación, está basada, según lo plantea R. Schechner (2011), en la cercanía y contigüidad que tienen el *performance* ritual y el *performance* estético. Al respecto, nos dice que el *performance* ritual, al que de alguna manera es cercano el *performance* estético, tiene un propósito claramente transformativo: realizar un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos; en el *performance* estético, en cambio, la transformación no es necesariamente su pretensión, pues está centrado más en buscar provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social, sin embargo, éste puede cambiar como efecto de la reflexión misma. Esto supone entender que “el *performance* no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio [...] ya que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador” (Schechner, 2011).<sup>9</sup>

Los artistas, plantea Schechner (2011: 36), para conformar la conducta restaurada que conforma sus *performances*, “entran en contacto con las secuencias de conducta de las que parten [en el caso que estudiamos, los rituales teofágicos], las recobran, recuerdan, o, incluso, las inventan” y luego –en su

---

9 Vemos en ello una coincidencia con lo planteado por Kazantzakis, en el sentido de que el encuentro intersubjetivo generado puede ser potencialmente transformador, tanto de la interacción misma como de su significado.

creación– vuelven a ellas y conforman la representación según los parámetros inherentes a la secuencia de conducta que han tomado, y que ya se han apropiado coexistiendo con ella.

En los *performances* de Martínez, localizamos fragmentos de *performances* rituales y sacrificiales, que toman en su argumento, sentido y fuerza comunicativa para generar nuevos sentidos.<sup>10</sup> Encontramos en su estética, tal como lo plantea Schechner, una pretensión de transformación del estado de los participantes, tanto por invitar a la rememoración de un ritual con poder simbolizante, como por suscitar una reflexión de los temas implicados en el *performance*.

Cercano a M. Journiac, para quien el cuerpo “no se encuentra a sí mismo si no es a través de los rituales en tanto que medios para interrogar, revelar y denunciar la situación del cuerpo como ‘carne socializada’” (Martínez, 2010: 120), Martínez recrea los rituales antropofágicos y teofágicos también para cuestionar el consenso en la territorialización del cuerpo. En este sentido, como Schechner lo indica, ritual y *performance* estético, eficacia simbólica y entretenimiento, no se separan y forman una unidad indiferenciada.

Como un claro antecedente de las perforMANcenas en el empleo de la transubstanciación como es definida en el ámbito religioso, reinterpretado, sin embargo, estéticamente, está la obra *Messe pour un corps* de M. Journiac (1969), el cual fue, según Martínez, “uno de los primeros rituales, verdadero alegato en defensa de los marginados sociales y obra sin duda paradigmática en la historia del arte corporal” (p.20). Este *performance* se celebró el 6 de noviembre de 1969 en la galería Daniel Templon de París. Journiac, a través de la recreación del ritual teofágico de la transubstanciación, ofreció hostias cocinadas con su sangre a todos los asistentes. Martínez apunta que, “además de exaltar la materialidad y, a la vez, la transubstanciación del cuerpo, el artista buscó explorar la soledad humana a través de la comunión/comunicación absoluta y trascendente de los ‘fieles’ del acto artístico (p.120). Ateniéndonos más al proceso que da por resultado una creación artística, podríamos decir que esta es una transubstanciación.

Marcel Duchamp, aludiendo al acto creativo que transforma algo material en objeto artístico, lo expresa así: “El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con el cambio de la materia inerte en la obra de arte, tiene lugar una

---

10 J. Ranciere en *Las paradojas del arte político* (2008) plantea con amplitud las posibilidades transformadoras del arte político, considerando que arte y política se implican y requieren mutuamente.

verdadera transubstanciación [...]” (Duchamp, 1978: 163, citado en Aguilar, 2016). Lo que R. Schechner puntualiza para la conducta restaurada, Duchamp lo hace para el objeto artístico. Por nuestra parte, diremos que tienen una base común: se trata de una transformación.

## Conclusiones

Hemos puntualizado cómo la transubstanciación, aunque de origen religioso, es empleada para connotar la creación artística como una transformación de estados y una generación de nuevo significado. Partiendo de la documentación de las perforMANCenas y los manifiestos escritos de su autor, dilucidamos el empleo que Martínez hace de la transubstanciación, secularizándola en una dislocación simbólica que recuerda la conducta restaurada, propuesta por Schechner y la dimensión filosófica de ésta en la propuesta de N. Kazantzakis. Asimismo, mostramos cómo la fuerza de un *performance* puede provenir de la presencia en éste de otro *performance* que le antecede y del que, de alguna manera, toma su fuerza expresiva. Con este abordaje a este peculiar elemento en la articulación de las perforMANCenas, como es la transubstanciación, vemos cómo la creación artística hace que lo material (la escultura humana comestible) se transforme en signo y símbolo, no solamente porque designa una realidad presente, ofreciendo una alegoría o forma alusiva indicadora y explicativa, sino por su facultad de crear y desplegar de sí un mundo dotado de sentido.

El acto creativo que vemos operar en la articulación de las perforMANCenas es, en este sentido, una suerte de atentado a una parte del universo simbólico –fondo general para un sentido posible– (Salabert, 2013), tanto de parte del artista como del participante, ya que obliga a ambos, artista y público, a una renovación, un cambio o una ampliación, ya que ofrece una experiencia contrastante y confrontativa que requiere acomodo. Así, las dimensiones ritual y artística están amalgamadas en la obra. Martínez lo dirá de esta manera: “La obra de arte especula que detrás de la superficie de las cosas existe un significado, aparente o simbólico; o bien un misterio trascendente y profundo que va más allá del objeto en cuestión o de la situación misma” (Martínez s/f c). La transubstanciación, según lo que presentamos, aporta al artista los elementos para amalgamar y confeccionar un nuevo sentido, de ahí su empleo de manera privilegiada en su obra.

## Referencias bibliográficas

- Alcázar y Fuentes (2005). *Historia del performance en México*.
- Aguilar, G. (2016). *Procesos creativos y transformaciones subjetivas. La resignificación de la identidad a través de la experiencia artística dirigida*. Tesis doctoral. Doctorado en Arte y Cultura. UG.
- Martínez, C. (2010). *Cuerpo, política y subjetividad. Performance y prácticas antagónicas*. Tesis de doctorado. Universidad de Castilla La Mancha, campus Cuenca, España.
- Pancorbo, L. (2008). *El banquete humano. Una historia cultural del canibalismo*. Siglo XXI Editores.
- Sagrada Biblia. (1965). Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat, Obispo de Astorga. Ed. Sopena. Argentina.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Akal.
- Schechner, R. (2011). La conducta restaurada. *Estudios avanzados de performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (Comps.), FCE.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE.

## Referencias electrónicas

- Álvarez, C. *La metáfora del canibalismo en las PerforMANCenas de César Martínez Silva*. Tomado de la biografía del artista en: <http://martinezsilva.com/articulos/ClaudiaArozqueta.pdf>. Consultado en mayo de 2017.
- Martínez, C. (1999). *North America Cholesterol Free Trade Agreement*. Disponible en: <http://martinezsilva.com/index.php?/performancenas/north-america-cholesterol-free-trade-agreement/>. Consultado el 6 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_ (s/f a). *Comeos los unos a los otros*. Disponible en: <http://martinezsilva.com/articulos/FisurasTextoPRINT.pdf>. Consultado el 6 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_ (s/f b). *Canibalismo*. Disponible en: [http://www.martinezsilva.com/textos/de\\_cesar/Canibalismo\\_origen.pdf](http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Canibalismo_origen.pdf). Consultado el 6 de mayo de 2017.
- \_\_\_\_ (s/f c). *El arte es de quien lo trabaja*. Disponible en: [http://www.martinezsilva.com/textos/de\\_cesar/La\\_Obra\\_De\\_Arte.pdf](http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/La_Obra_De_Arte.pdf). Consultado el 6 de mayo de 2017.

- Rivera, M. A. (2012). *La «transubstanciación» como un concepto transversal en las dimensiones discursivas de la obra de Nikos Kazantzakis*. UCM. Artículo producido en estudios de Doctorado en Filosofía de la Religión. Disponible en: [www.mufm.fr/sites/mufm.univ-toulouse.fr/.../mauro\\_alfredo\\_rivera\\_castillo.pdf](http://www.mufm.fr/sites/mufm.univ-toulouse.fr/.../mauro_alfredo_rivera_castillo.pdf).
- Wolfer, L. (2005). *Construyendo mitos: el performance en México*. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=11444>. Consultado en noviembre de 2017.

