

**writing strange attractions:
a conversation with Adrian Heathfield**

Adrian Heathfield

Professor of Performance and Visual Culture
University of Roehampton, London
<http://www.adrianheathfield.net/>

Juliana Borrero

Profesora Maestría en Literatura
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja
julianaborrero@gmail.com

*Adrian Heathfield writes on, curates and creates performance, rethinking why performance matters through the matter of performance. Heathfield has worked with many artists and thinkers on critical and creative collaborations including film dialogues, performance-lectures, dramaturgy, writing and workshop projects. He is Professor of Performance and Visual Culture at the University of Roehampton, London and was President of Performance Studies international (2004–2007). He is the author of *Out of Now*, a monograph on the artist Tehching Hsieh, editor of *Ally and Live: Art and Performance* and co-editor of *Perform, Repeat, Record*. His numerous essays have been translated into ten languages.*

*He conducted the three year European Union funded creative research project *Curating the Ephemeral* (2014–2016) on immaterial art and museal practices. He was co-director of *Performance Matters*, a four-year AHRC funded research project on the cultural value of performance (2009–2013). He co-curated the *Live Culture* events at Tate Modern, London (2003) and a number of other performance and durational events in European cities over the last eighteen years.*

I met Adrian Heathfield in Bogotá, on June of 2014 at the Laboratorio de artistas Experimenta/Sur III (<http://www.experimentasur.com/encuentros/>), a Latin American Live Arts platform held at Mapa Teatro, sponsored by the Goethe Institut. Here, he offered a workshop on Performative Writing with the following starting point: *every act of writing is already*

performative. I was his translator this workshop and also a participant. During a number of sessions, we practiced exercises of attention to language, to the body, to the other, carefully based on “creative restrictions”. These rigorously-timed, painful ruptures, arbitrary sacrifices and sensitive losses were the rules of the game at the workshop, allowing the unfolding of sense and the oxygenation of language. These operations allowed us to remember the materiality and spaciality of language, relations between thought and language, language and memory, language and movement, object and language, writing and time, in flesh and bones. They highlighted the vulnerable nature of every act of language, the ways of relationship established through voice and writing, and the anxiety that accompanies any act of giving language to another. Using visual elements, body, and movement, these exercises remind us that in the end, language is the first restriction, an unnerving and fascinating one indeed, worth returning to again and again.

The discussion on performativity of language dates from the 1950s. In the series of conferences *How to do things with words*, the linguist J. L. Austin uses the term performative to indicate that linguistic statements not only describe the state of things or clarify information, they also perform actions (1962). This understanding of language as action has resonated in fields such as Linguistics, Performance Studies, Theater, and Philosophy, and changes our ways of understanding and constructing meaning. This discussion has also challenged normalized modes of academic writing in the Social Sciences in important ways.

For Roland Barthes, performative writing is poetic, rhetorical and relational (2014). For Della Pollock explains it in this way: “What I call performative writing is thus both a means and an effect of conflict. It is particularly (paradoxically) 'effective'. It forms itself in the act of speaking/writing. It reflects in its own forms, in its own fulfillment of form, in what amounts to its performance of itself, a particular, historical relation (agonistic, dialogic, erotic) between author-subjects, reading subjects, and subjects written/read.” (1998, p. 77) “It dramatizes the limits of language [...] takes its pulse from the *difference* rather than the identity between the linguistic symbol and the things it represents” (83). It suggests “an in-between liminoid field of possibility, a field of hybrid, mixed forms that exceed categorical distinctions in their effort to make absence present and yet recover presence from structural, realist mimesis for poetics” (81). Nevertheless, “performative writing is not a genre or

fixed form (as textual models might suggest) but a way of describing what some good writing does” (p. 75).

The performativity of language poses a question about what does it mean to make writing perform as writing? What can writing do? What makes writing powerful? Why do we insist on writing? What do we do when we write? With this interview I would like to bring these interrogations to the field of Literature -and Arts Based Research in general- where we know and don't know these things, and where many of these implications are still be explored. What kind of clues can the reflection on performative writing give for the exploration of writing, both creative and academic? What kind of writing accompanies Arts Based Research? What paths may be opened, for Literature and other Arts by the attention to the body, the materiality of language and writing as performance?

JB: What do you understand as performative writing?

AH: Performative writing is not quite a genre but it is a dimension which is present in all good writing. There's quite a bit of literature written about performative writing as a subject, such as Peggy Phelan in *Unmarked* (1993), really an inaugural theory of performative writing, and Della Pollock's great summative essay (1998). In relation to art writing, it's very simple how I think of performative writing: I think of it as a critical approach to the work of art which is a continuation of the force of the work, or the matter. But that continuation of the force of the work is a transformation, and a writing otherwise. The meanings and affects of works of art that I might want to write on trouble and exceed me. I cannot capture or contain their excess, but I can make a frail attempt, and in so doing I will have translated their force.

There might be certain kinds of critical dilemmas indicated in that. One might be a relation to the sensate and a rethinking of the relation between the orders of the senses, thought and language. Implicated in that might be an interrogation or opening of the subject who writes, which might mean that it involves a testing out of your content, something awoken or challenged within you, something biographical, something experiential perhaps. But performative writing would not be anecdotal writing, because in order to honor the force of

the work, or the matter, you would have to be attuning to its unknowability, and so writing in ways which undo you as a subject. And finally I would say that the thing that also determines performative writing for me is its promissory force, which is to do with potential and a future, which is to say it is a way of potentializing the thing addressed, and creating new futures. It's a kind of writing that creates other writings.

JB: Watching you speak and work I get the impression that you move or jump between very different planes from writing, to theory, to more autobiographical subjective experiential places, to specific cases of performance artists, so that you're constantly moving between very different planes. So I wanted to ask you, how do you manage very different writing projects? I see that within one writing project you jump as well. Is painful, is it necessary, is it tiring to jump between planes?

AH: I think it's more a necessity. Thought does that. The jumping between planes is actually something that is happening in any form of writing. In some forms of writing that leaping is more implicit than it is explicit --less visible formally-- but I think you're definitely right, it has the status of a method of writing for me. So for me that's about somehow trying to situate myself as the meeting ground for things that I feel talk to each other but don't explicitly connect in reality or previous discourses; so I become the nexus by which they might talk to each other, and that has a lot to do with intuition, basically because the method of relation between planes is sensed out, intuitive.

So often what I'm trying to do in writing is to seek out the strange attractions between things which I have a feeling have a relation, but it's not immediately clear to me what that relation is. The writing becomes the means for me to question the relation.

JB: So definitely in writing, something happens that was not there before. There is a finding...

AH: You write in order to discover what the relation will have been. Also, the other implication is that you might have to be able to speak in different languages; not spoken or national languages necessarily, but very different vocabularies or genres with which certain planes or subjects or zones have to be addressed. It's about making a kind of writing that is a meeting place for different types of voices. Which also comes from an interest I have had

in writing from more than one subject position, channelling diversity and contradiction. And so the act of writing is a little bit like a seance, you are drawing in the voices of others and you are writing through them or they are writing through you.

JB: Do you find this switch between voices and styles to be aggressive with the reader? Is switching voices like putting yourself in the place of the performance artists you write about?

AH: But it's never quite in the place of the performer, because I cannot enter the place of the performer no matter how much I might try. I am more interested in what emanates from a performer, that they themselves may not know or control. I don't find it aggressive for the reader, just the opposite. It's not difficult to read or hear, but it may require suspending conventional expectations. We have been taught to write in ways that are rational, instrumental and hermetic: the gaps between thoughts or observations have to be explained. That the job of the sentence, for instance, is to relate to the one before it. Or to frame up the one that follows it. When in fact, when you read good writing, this hardly ever happens. It's all unexpected. A sentence is a sentence and there are productive spaces in good sentences and there are productive spaces between good sentences. We happily do the work of thinking the relation between them. So to me this method is actually just a more explicit and idiomatic way of dealing with what is already happening in good writing.

JB: Do you ever get tired of language, or writing?

AH: I think I'm always tired of language. Language is joyously useless! In a certain way, it's utterly redundant. I start to write from the place of thinking its inbuilt redundancy. If I start from that place then writing is interesting to me. Which is why I think that you never authorize yourself to write. When I sit and try to write something I'm not authorized to write it, I authorize myself by writing it. Sure, I have some resources, but I am not certain what they will guarantee. So I never really know if I can write what it is I have to write. Part of good writing is being suspicious and aware of pre-authorized writing, being resistant to it. And we all have preauthorized writing inside us, which is the writing we have been taught to make, the articulation of the voice in our heads that belongs to us, and this is how we write if we don't question what is pre-given.

JB: Today in the workshop you were saying how you were trying to make dancers not dance. And I was thinking about writers. How to dehabitualize writing? How difficult it is, once you have found a writing that is powerful, to find it again...

AH: There's never an end to this tension between habits and dehabitualization or automatization and dis-automatization. So a good writer is someone who dis-automatizes well. Understanding that they are not an automatic dis-automatizer... it's hard to be habitually good at dehabitualizing yourself, it takes practice. The real question is how does one approach one's own limits of thought, one's own limits of practice? How to trick oneself out of one's comfortable patterns of thought, one's reliances, one's familiar conclusions, the story you have been telling yourself all along to keep yourself safe. How does one ask a question at the limit? How does one learn to practice recessing that limit: that is, pushing it further and further?

JB: But there is something that also remains, a style or a method. There is something that begins to grow, apart from the disautomatization...

AH: Dis-automatization is not just a shedding, it is an accumulation, of new techniques and versatilities. I mean you learn from experience, hopefully. And of course it's impossible to erase the trace of you in your writing, you are always there in some signature, even if you can't hear it or see it.

JB: I am wondering about how to open, in writing, an attention to process, writing as process, which has to do with time, materiality, etc.

AH: There is another temporality invoked in processual writing: it has a relation to the sensate and to the creation of futures... If you are present to things as they unfold in time, you would be being attentive to their sensate emergence in, around and through you. This is a material fleshly engagement, an attendance to immanence and becoming. If you are making a processual writing, the writing will in any case be incomplete and evidently less than the time it addresses or attempts to encompass. The writing's failure to contain the time of which it speaks acknowledges the possibility of other times within that time, creates new futures. Those two qualities – sensate unfolding and linguistic inadequacy – largely determine any form of processual writing, so it's good to practice their writing.

JB: Would anecdote be a non-prescriptive way to write about the process?

AH: I prefer “analects” which are little stories but also minor philosophies, little nuggets of thought dilemmas. The problem with the anecdote is it tends to close around experience and it tends to get locked to its writing subject a little bit too tightly, unless you can write it really well, it results in a consolidated subject and narrative closure. I mean in life, anecdotes are absolutely vital and great experiential trades, but in writing, sometimes I find myself reading the story the self has told itself about itself, unless the anecdotes are multiple and in a complex relation with each other.

JB: I want ask you one more question: what do you think literature can learn from coming into contact with performance and contemporary arts? What does literature need to learn?

AH: Aw, that’s such a big question. To give a quick answer: to be done with logo-centrism, which is a never ending process for all of us. But it is the biggest problem in existing institutionalized forms of the study of literature, and it’s why the theatre is such a big problem in those contexts, because it ultimately refuses to be subjected. There are many great literary theorists who are doing that work, but I don’t think they’re in the majority.

JB: So it’s a problem of the way literature is being worked with in academia, read and written about?

AH: It’s a problem of the tyranny of the Word... And I’m not just thinking about bodies, but of the relationships between bodies and other things: objects, animals, spirits. The word is never the thing itself: and that’s its joy as well as its horror.

JB: Thank you, that’s a perfect ending.

Mapa Teatro, junio 2014

References

- Austin, J. L. ([1962] 1975). *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pelias, R. J. (2014). *Performance: an alphabet of performative writing*. New York: Routledge.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge.
- Pollock, D. (1998). Performing writing. En P. Phelan & J. Lane, *The ends of performance* (pp. 73-103). New York: New York University Press.

Escribir extrañas atracciones:

conversación sostenida con Adrian Heathfield¹

Adrian Heathfield

Profesor de Performance y Cultura visual
University of Roehampton, Londres
<http://www.adrianheathfield.net/>

Juliana Borrero

Profesora Maestría en Literatura
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja
julianaborrero@gmail.com

Adrian Heathfield es escritor, curador y creador de/sobre performance; dedicado a repensar por qué el performance importa a partir de la materia del performance. Heathfield ha trabajado con numerosos artistas y pensadores en colaboraciones críticas y creativas que incluyen diálogos filmicos, conferencias performáticas, dramaturgias, proyectos de escritura y talleres. Es profesor de Performance y Cultura visual en la Universidad de Roehampton, en Londres. Es autor de Out of Now, a monograph on the artist Tehching Hsieh, editor de Ally y Live: Art and Performance, así como coeditor de Perform, Repeat, Record. Sus numerosos ensayos han sido traducidos a 10 idiomas.

Desarrolló el proyecto de investigación-creación financiado por la Unión Europea Curating the Ephemeral (2014-2016) sobre arte inmaterial y prácticas museísticas. Fue codirector de Performance Matters, un proyecto de investigación sobre el valor cultural del performance financiado por el Consejo para la investigación en las Artes y Humanidades AHRC (2009-2013). Fue co-curador la franja de eventos de Cultura Viva del Tate Modern en Londres (2003), así como de otros performances y eventos duracionales en ciudades europeas durante los últimos 18 años.

Conocí a Adrian Heathfield en Bogotá, en junio de 2014, en el Laboratorio de artistas Experimenta/Sur III (<http://www.experimentasur.com/encuentros/>), una plataforma latinoamericana de artes vivas desarrollada en Mapa Teatro y patrocinada por el Goethe Institut. En este espacio, Heathfield ofreció un taller de Escritura performativa con el siguiente detonante: *todo acto de escritura ya es performativo*. En este taller, fui su traductora y también participante. Durante varias sesiones, desarrollamos ejercicios de atención al

¹ La traducción de esta entrevista ha sido hecha por Juliana Borrero.

lenguaje, al cuerpo, al otro, cuidadosamente diseñados a partir de “restricciones creativas”. Estas dolorosas rupturas, sacrificios arbitrarios, pérdidas sensitivas, rigurosamente cronometradas, donde el lenguaje está presente de diferentes maneras, son las reglas de juego del laboratorio, que permiten que el sentido se desdoble y el lenguaje se oxigene. Estas operaciones permiten recordar en carne propia la materialidad del lenguaje, la espacialidad del lenguaje, la relación entre pensamiento y lenguaje, lenguaje y memoria, lenguaje y movimiento, objeto y lenguaje, escritura y tiempo. Hacen perceptible la vulnerabilidad que está en todo acto de lenguaje, los modos de vínculo que se establecen con el otro a través de la voz y de la escritura, la angustia que acompaña toda entrega de lenguaje al otro; y, así mismo, hacen sentir que el lenguaje es, desde un principio, la primera restricción; desesperante y fascinante, digna de volver a ella una y otra vez.

La discusión sobre la performatividad del lenguaje, surge desde 1955. En la serie de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, el lingüista J. L. Austin (1962) usa el término ‘performativo’ para indicar que los enunciados lingüísticos no solo describen el estado de las cosas o clarifican información, sino que también performan o realizan acciones. Esta comprensión del lenguaje como acción, ha resonado en campos como la Lingüística, los Estudios de Performance, el Teatro y la Filosofía, y cambia nuestra manera de comprender y construir significado. Esta discusión también ha cuestionado de manera importante las formas normalizadas de la escritura académica en las ciencias sociales.

Para Roland Pelias (2014), la escritura performativa “es poética, retórica y relacional” (p. 2). Della Pollock (1998) la describe así:

Lo que yo llamo escritura performativa es a la vez un medio y un efecto del conflicto. Es particular (y paradójicamente) ‘efectiva’. Toma forma en el acto de hablar/escribir. Refleja, en sus propias formas, en la realización de su forma, en su performance de sí misma, una relación particular, histórica (agonística dialógica, erótica) entre sujetos autores, sujetos lectores, sujetos escritos/leídos [...] Dramatiza los límites del lenguaje (p. 83).

“Toma su pulso de la diferencia, más que de la identidad entre el símbolo lingüístico y la cosa que representa” (p. 84), “Sugiere un campo de posibilidad ‘liminoide’, un campo de formas mixtas híbridas que exceden las distinciones categóricas en su esfuerzo de hacer posible, de hacer presente la ausencia y sin embargo recuperar de la mimesis estructural, realista, la presencia para la poiesis” (p. 80). Sin embargo, “la escritura performativa no es

un género ni una forma fija (como algunos textos pueden sugerir), sino una forma de describir algo que ya hace la buena escritura, al menos una parte de ella [...]” (p. 75)².

La performatividad del lenguaje pone sobre la mesa, preguntas como las siguientes: ¿qué significa hacer que la escritura performe o actúe como escritura? ¿Qué puede *hacer* la escritura? ¿En qué radica la fuerza de la escritura? ¿Por qué insistimos en escribir? ¿Qué es lo que hacemos cuando escribimos? Con esta entrevista quisiera traer estos interrogantes al campo de la Literatura –y de la investigación-creación o investigación basada en artes en general– donde sabemos y no sabemos estas cosas, y donde muchas de estas implicaciones pueden ser exploradas. ¿Qué tipo de pistas puede ofrecer la escritura performativa para la exploración de la escritura, tanto creativa como académica? ¿Qué tipo de escritura acompaña la investigación-creación? ¿Qué caminos abre la atención al cuerpo, la materialidad del lenguaje y la escritura como performance para la Literatura y para las Artes?

JB: ¿Qué entiendes por escritura performativa?

AH: La escritura performativa es casi un género pero es también una dimensión que está en toda la buena escritura. Hay bastante literatura sobre este tipo de escritura, como Peggy Phellan con *Unmarked* (1993), que es una teoría inaugural de la escritura performativa; y el maravilloso ensayo sumativo de Della Pollock (1998). Con relación a la escritura que se hace en las Artes, mi punto de vista es muy sencillo: pienso en la escritura performativa como un acercamiento a la continuación de la fuerza de la obra, o de un asunto, solo que la continuación de su fuerza es su transformación, e implica escribir en un sentido distinto. Los significados y afectos de las obras de arte sobre las que puedo querer escribir, me perturban y me exceden. No puedo capturar ni contener su exceso, pero puedo hacer un frágil intento, y al hacerlo habré traducido su fuerza.

Hay ciertos asuntos implicados en esto. Uno de ellos puede ser la relación con lo sensible; repensar la relación entre los sentidos, el pensamiento y el lenguaje. Lo que, a su vez, implica interrogar al sujeto que escribe, que puede involucrar poner a prueba el propio contenido,

² La traducción de las citas de Pollock es de Juliana Borrero.

algo que te despierta o te desafía, algo biográfico, o experiencial quizás. Pero, la escritura performativa no se queda en lo anecdótico, pues para honrar la fuerza de la obra o de un asunto, es necesario afinar la escucha de aquello que no permite ser conocido [*unknowability*], y así escribir de maneras que te deshacen como sujeto. Finalmente, diría que otra cosa que determina la escritura performativa para mí, es su fuerza promisoría, lo que tiene algo que ver con lo potencial y con un futuro; una forma de potenciar el tema y de crear nuevos futuros. Es un tipo de escritura que genera otras escrituras.

JB: Observándote a hablar en el taller de estos días, tengo la impresión de que te mueves entre planos muy distintos; entre la escritura, la teoría, casos de artistas específicos, lugares más autobiográficos o subjetivos, el procesamiento de la experiencia directa, de manera que estás constantemente saltando entre esferas muy distintas. Quería preguntarte cómo haces para desplazarte entre proyectos de escritura tan distintos. Y me doy cuenta de que también saltas dentro de un mismo proyecto. ¿Es doloroso, necesario, agotador ese saltar?

AH: Pienso que es, sobre todo, una necesidad. El pensamiento es así. Saltar entre planos es algo que ocurre en cualquier tipo de escritura. En algunos tipos de escritura, ese saltar es más implícito que explícito, menos visible formalmente, pero creo que tienes razón, es un método, tiene el estatus de un método para mí. De lo que se trata es de un esfuerzo por situarme en el lugar de encuentro entre diferentes elementos que siento que están relacionados, pero que no están conectados explícitamente o en discursos previos; así que yo [como sujeto que escribe] me convierto en el nexo por medio del cual estos elementos entran en diálogo, y eso tiene mucho que ver con la intuición, básicamente porque el método de relación entre planos es un método sensible, intuitivo.

A menudo, lo que intento hacer es buscar atracciones extrañas entre elementos que siento que están relacionados, pero que no me queda claro cómo se relacionan. La escritura se convierte en una manera de interrogar la relación.

JB: Así que definitivamente en la escritura ocurre algo que no estaba allí antes. Hay algo que se encuentra...

AH: Uno escribe para descubrir lo que esa relación podría ser. Otro cosa implicada es que puede ser necesario hablar diferentes tipos de lenguajes; no me refiero solo al lenguaje verbal o a diferentes idiomas; sino a géneros y vocabularios muy distintos, para poder referirse a los diferentes planos, temáticas o zonas que tienen que ver con el asunto. Se trata de hacer un tipo de escritura que sea lugar de encuentro para diferentes tipos de voces. Lo que también viene de un interés por escribir desde más de una posición subjetiva, canalizando diversidad y contradicción. Así, el acto de escribir es un poco como una sesión de espiritismo, uno convoca las voces de otros y escribe a través de ellas, o ellas escriben a través de uno.

JB: ¿Encuentras que este cambio de voces y estilos es agresivo con el lector? ¿Cambiar de voces es como ponerte en el lugar de los artistas sobre los que trabajas?

AH: Pero no es exactamente en el lugar del artista, porque yo no puedo entrar en el lugar del artista, no importa cuánto lo intente. Lo que me interesa es lo que emana de un artista, que ellos mismos pueden no conocer o controlar. No siento que sea agresivo con el lector, me parece todo lo contrario. No es difícil de leer o de escuchar, pero puede requerir suspender las expectativas convencionales sobre lo que es un texto. Nos han enseñado a escribir en formas racionales, instrumentales y herméticas: se deben explicar todos los espacios entre los pensamientos y observaciones. Nos han dicho que el trabajo de la oración es relacionarse con la anterior o servir de marco para la siguiente. No obstante, en la mejor escritura, esto casi nunca ocurre. Una oración es una oración y hay espacios productivos en las buenas oraciones. También hay espacios productivos entre las buenas oraciones. Con gusto, el lector hace el trabajo de pensar en la relación entre ellas. Así que, para mí este método es solo una forma más explícita e idiomática de trabajar con algo que ya está ocurriendo en toda buena escritura.

JB: ¿Alguna vez te has cansado del lenguaje, de la escritura?

AH: Creo que siempre estoy cansado del lenguaje. ¡El lenguaje es felizmente inútil! Es decir, en cierta manera, es completamente redundante. Yo empiezo a escribir desde la conciencia de la redundancia implícita de todo lenguaje. Y si empiezo desde ese lugar, entonces la escritura se vuelve interesante. Es por esta razón que, pienso que uno nunca está autorizado para escribir. Cuando me siento a escribir algo, aún no estoy autorizado para escribirlo, solo

me autorizo al escribirlo. De manera que, en realidad nunca sé si voy a poder escribir lo que tengo que escribir. Parte de la buena escritura es estar consciente y sospechoso de la escritura pre-autorizada, resistirse a ella. Todos tenemos escritura pre-autorizada en nosotros, que es la que nos enseñaron a hacer, la articulación de esa voz en nuestra cabeza que sentimos como propia, que es como escribimos cuando no cuestionamos lo pre-autorizado.

JB: Hoy, en el taller, decías que estabas intentando hacer que los bailarines no bailaran. Yo pensaba en los escritores. ¿Cómo deshabituarse a la escritura? ¿Cómo es de difícil, cuando uno ya ha encontrado una escritura poderosa, encontrarla de nuevo!...

AH: Esta tensión entre los hábitos y la deshabituación, o la automatización y desautomatización de la escritura, no tiene fin. Un buen escritor es una persona que sabe desautomatizar. Entendiendo que no se puede ser un desautomatizador automático... es difícil ser habitualmente bueno en deshabituarse, es un asunto de práctica. La verdadera pregunta es: ¿cómo me acerco a los límites de mi pensamiento, a los límites de mi práctica? ¿Cómo engañarse a sí mismo para salir de los patrones cómodos de pensamiento, los propios lugares de dependencia, las conclusiones familiares, la historia que uno se ha estado contando para mantenerse en un lugar seguro? ¿Cómo hacerse una pregunta en el límite? ¿Cómo aprender a suspender el límite: es decir, a desplazarlo cada vez más?

JB: Pero, también hay algo que permanece, un estilo o un método... ¿Hay algo que comienza a crecer, además de la desautomatización?

AH: Esta desautomatización no tiene solo que ver con soltar, deshacerse de elementos; también es una acumulación, de nuevas técnicas y versatilidades. Es decir, se aprende de la experiencia, al menos eso esperamos. Y por supuesto es imposible borrar el rastro de uno mismo en su escritura, uno siempre está allí en algún tipo de firma, aun cuando no lo podemos escuchar ni ver.

JB: Me pregunto cómo abrir en la escritura una atención al proceso, a la escritura como proceso, lo que tiene que ver con el tiempo, con la materialidad...

AH: La escritura procesual invoca otra temporalidad: tiene relación con lo sensible y con la creación de futuros... Estar presente ante las cosas, a medida que se desarrollan en el tiempo,

implica atender a su emergencia sensorial en, alrededor y a través de uno. Esto activa una forma de compromiso material, carnal. Una atención a la inmanencia y el devenir. Al hacer una escritura procesual, uno está escribiendo sobre algo que está incompleto, y que es evidentemente menos que el tiempo que se intenta contar o abarcar. El fracaso de la escritura de contener el tiempo del que habla, reconoce la posibilidad de otros tiempos dentro de ese tiempo, y así, crea nuevos futuros. Estas dos cualidades –el desdoblamiento sensorial y la inadecuación lingüística– determinan en buena parte cualquier forma de escritura procesual; por esto es bueno practicarla.

JB: ¿La anécdota sería una manera de escribir el proceso de manera no prescriptiva?

AH: Prefiero las “analectas”, que son como pequeñas historias pero también filosofías mínimas, son como pequeños bocados filosóficos. El problema de las anécdotas es que, a menos que uno logre escribirlas muy bien, tienden a cerrarse en torno a la experiencia, y a constreñirse demasiado en torno al sujeto que escribe. A menos que uno logre escribirlas muy bien, resultan en un sujeto demasiado consolidado y cierran la narrativa. En la vida, las anécdotas son absolutamente vitales y una forma maravillosa de intercambiar la experiencia, pero en la escritura a menudo me encuentro leyendo la historia que el ser se ha contado a sí mismo una y otra vez, a menos que las anécdotas sean múltiples y estén en relación compleja unas con otras.

JB: Una última pregunta: ¿qué crees que la literatura puede aprender al entrar en contacto con el performance y las artes contemporáneas? ¿Qué necesita aprender la literatura?

AH: ¡Esa es una pregunta muy grande! Te doy una respuesta rápida: necesita aprender a acabar con el logocentrismo, lo cual es un proceso sin fin para todos. Este es el problema más grande que tienen las formas institucionalizadas del estudio de la literatura, y es por eso que el teatro presenta un problema tan grande en esos contextos, porque se rehúsa a ser sometido. Hay muchos estudiosos de la literatura que están haciendo el trabajo de cambiar esto, pero no son la mayoría.

JB: Entonces, es un problema que tiene que ver con la manera en que se lee y se escribe sobre la literatura en la academia; ¿con la manera como se comprende el trabajo literario?

AH: Es un problema con la tiranía de la Palabra... Y no solo estoy pensando en los cuerpos, sino en la relación entre cuerpos y otras cosas: objetos, animales, espíritus. La palabra nunca es una cosa en sí misma: esa es su felicidad, así como su horror.

JB: Gracias, ese es un final perfecto.

Mapa Teatro, junio 2014

Referencias

- Austin, J. L. ([1962] 1975). *How to do things with words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Pelias, R. J. (2014). *Performance: an alphabet of performative writing*. New York: Routledge.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge.
- Pollock, D. (1998). Performing writing. En P. Phelan & J. Lane, *The ends of performance* (pp. 73-103). New York: New York University Press.