



Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

Licencia Creative Commons CC BY-NC 4.0

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

Recibido: 30/06/2021 Aprobado: 23/10/2021 | pp. 1-32



<https://doi.org/10.48162/rev.34.029>

Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo

Performativity: propositions for conceptual stabilization from contemporary Latin American theory

Francisco Albornoz

Universidad de Chile

✉ fjalbornoz@hotmail.com

Chile

Resumen

Este trabajo interroga la estabilidad onto-epistemológica de las nociones de performatividad y performance, proponiendo una perspectiva actual y situada desde Latinoamérica que se haga cargo de la disputada genealogía de estas categorías. Para esto, primero traza un panorama general del surgimiento del concepto en el siglo XX desde la filosofía, las ciencias sociales y el arte. Plantea, luego, algunas constantes que señalarían y explicarían un vacío conceptual en su definición por parte de las diferentes tradiciones teóricas. Por último, propone una lectura que –desde el pensamiento latinoamericano– intenta renovar y estabilizar los conceptos. Desde la obra de Enrique Dussel, en diálogo con Marx, se establece un eje ontológico que recoge la noción de trabajo vivo (*lebendige Arbeit*) como concepto fundamental para pensar, redefinir y ontologizar la noción de performatividad en términos de producción de relaciones

sociales. Esto se complementa con la lectura que Santiago Castro-Gómez hace de la obra del último Foucault para sustentar un eje epistemológico que ofrece herramientas concretas para la operatoria en nuestra futura reflexión/acción.

Palabras clave: Performatividad, Performance, definiciones, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez.

Abstract

The contested concepts of Performativity and Performance require an onto-epistemological stabilization. From Latin American theory, this research provides a contemporary overview on the subject. To fulfill its goal, this paper examines the emergence of the concept in philosophy, social sciences, and the arts. Then, some constants are proposed as a genealogical explanation for the lack of a complete, consistent definition of the concepts in the different theoretical traditions where it appears. Finally, propositions are made to consolidate new definitions on the matter. From Enrique Dussel's work (in dialogue with Karl Marx) the idea of living labor (*lebendige Arbeit*) will be used as the ontological ground for Performativity. And in Santiago Castro-Gómez interpretation of Foucault, epistemological tools will be found for future understanding/acting.

Keywords: Performativity, Performance, definitions, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez.

Introducción

Han pasado ya casi dos décadas desde que la teórica y crítica cultural Mieke Bal elaborara y defendiera la tesis de que “la interdisciplinaridad en las humanidades, tan necesaria, estimulante y seria como es, debe buscar su fundamento heurístico y metodológico en los *conceptos* más que en los *métodos*” (2009, p. 11). Dentro de los conceptos que aborda en su proposición, Bal incluye los de performance y performatividad en el conjunto de herramientas que pueden concurrir productivamente al trabajo de análisis cultural. En el contexto de su proyecto analítico y crítico, centrado en “la interacción cercana entre el objeto y el concepto”, la autora propone un cierto “desorden conceptual voluntario” para esquivar la tarea que supondría definir con precisión dichas nociones, en beneficio de su uso reflexivo aplicado. “Poner etiquetas no produce comprensión, pero la precisión por sí sola tampoco produce nada” (p. 28). La provocadora propuesta de Bal ofrece un doble punto de apoyo a la reflexión que intentaré presentar en las páginas que siguen.



Primero, porque nos pone en la perspectiva del trabajo interdisciplinar, es decir, en un espacio de solidaridades conceptuales y metodológicas que nos permitan aportar a una comprensión compleja e integradora sobre el tiempo que vivimos y las comunidades en las que nos reconocemos. Pero también –y justamente– porque su trabajo expone un vacío de definiciones en torno a las ideas de performance y performatividad. Así, el argumento que se desplegará a continuación quizás pueda ser leído no ya en el nombre de una estéril economía de las etiquetas sino como fundamento para el diálogo (inter/trans/in) disciplinar que podamos seguir construyendo.

Los conceptos de performance y performatividad han tenido una creciente importancia en el panorama de la investigación y la producción en artes, humanidades y ciencias sociales desde, al menos, mediados del siglo pasado. Sin embargo, desde que el teórico teatral Marvin Carlson caracterizara al concepto de performance como “esencialmente en disputa” (2004, p.1), esta descripción ha sido repetida hasta el punto en que la frase pareciera haber mutado desde una constatación factual a una suerte de (¿anti?) definición misma del término. Una revisión panorámica de estos conceptos nos muestra un escenario particular: la amplia red de desarrollos en torno a ellos no parece haberse tejido a partir de la solidez en la definición de los mismos. Dicho de otro modo, la creación y la academia nos han ofrecido ejemplos de una amplia productividad de trabajos en torno a la idea de la performance y lo performativo y, sin embargo, todavía pareciera abierta una deuda, un vacío respecto de la estabilización de estas categorías.¹

A partir de esta premisa de un vacío teórico o impasse conceptual en torno a las nociones que nos convocan, el trabajo que se presenta a continuación quiere proponer algunos elementos complementarios para la definición de performatividad y performance. Para lograrlo, se propondrá un paisaje en tres movimientos. Y es que, en primer lugar, un esfuerzo como este debe hacerse cargo del origen simultáneo y disciplinarmente diverso de las diferentes aproximaciones disciplinares a la idea de lo performativo; se presentará, así, un panorama de estos desarrollos paralelos destacando algunos hitos de emergencias y proposiciones que, históricamente a través

¹ La propia obra de Mieke Bal (2009) sirve aquí de ejemplo: al abordar las nociones de performance y performatividad, ofrece una profunda y muy sensible reflexión a partir de estas ideas, a la vez que escabulle la precisión conceptual, privilegiando el ejercicio reflexivo que despliega por sobre el establecimiento de la distinción entre esos dos conceptos.

de todo el siglo XX, reconoceremos como raíces o fundamentos de esta noción. Importará aquí relevar la riqueza de esta pluralidad, mostrando las distancias teóricas y disciplinares, a la vez que sugiriendo puentes que permitan completar el recorrido comprensivo, razón por la que ese panorama abarcará la sección más larga de este texto. En un segundo momento de la exposición, trataremos de distinguir algunas constantes para fundamentar y explicar la existencia de este vacío conceptual, y entender así el modo en que este se fue reproduciendo para generar el escenario de impasse que se ha configurado hasta hoy. Como último movimiento en esta proposición, recurriremos a la experiencia y la reflexión teórica latinoamericana para volver sobre estas definiciones pendientes, proponiendo un nuevo punto de partida para afirmar que la clave de encuentro de todos estos desarrollos se funda en una pregunta onto-epistémica por el hacer humano, y esbozando andamiajes que nos ayuden a completar una definición más estabilizada que ampliará nuestras posibilidades de comprensión y diálogo (inter)disciplinar. Propondremos, así, una suerte de álbum de familia o cadena conceptual que nos permita distinguir entre las ideas de performatividad, performance y *performance art*.

Retazos para una historia del concepto

Reconstruir la emergencia de la serie conceptual performance / performativo / performatividad nos lleva a un recorrido por los campos de la filosofía, las ciencias sociales y las artes a través del siglo XX. Veremos el modo en que, tal como un prisma afecta a la luz que lo atraviesa, las distancias disciplinares han descompuesto la experiencia de lo performativo para mostrar por separado diversos colores de un mismo espectro. Al exponer aquí de un modo sintético e integrador una historia que, en sus distintos afluentes puede parecer relativamente conocida, esperamos visibilizar tanto las distancias como las conexiones en la historia plural de su desarrollo.

Filosofía: decir, hacer, repetir, ser

Desde el campo de la filosofía, la referencia fundacional de este trayecto es la entrada a escena de la palabra *performative* en el mundo académico, en la obra del filósofo John Langshaw Austin. Este autor británico desarrolla un proyecto enmarcado en los trabajos de la filosofía del lenguaje que comienza constatando que “[d]urante mucho tiempo los



filósofos han presupuesto que el papel de un “enunciado” sólo puede ser “describir” algún estado de las cosas, o “enunciar algún hecho”, con verdad o falsedad, excluyendo de su consideración otras posibilidades del lenguaje que no cumplieran con tales funciones (1990, p. 41)². “El gato está en la alfombra”. Con ejemplos sencillos tomados del lenguaje cotidiano, analizados con estricta lógica y también con humor, Austin trataba de ejemplificar, en principio, los enunciados considerados hasta entonces por la filosofía, las expresiones constatativas, es decir aquellas definidas por ser verdaderas o falsas respecto a los hechos descritos.

¿Pero cómo pensar aquellas formulaciones que no responden a un modelo constatativo? Porque el gato puede estar o no estar en la alfombra, claro. ¿Pero qué sucede, digamos, con un insulto? ¿Qué es lo verdadero o lo falso respecto del uso popular sudamericano de *sacar la madre*? Con Austin, nos preguntamos ¿qué se juega en un enunciado de ese tipo? ¿Qué sería lo verdadero –o lo falso– del enunciado? Dicho de otro modo, ¿qué es un insulto? El trabajo de Austin pone el foco sobre aquellas expresiones lingüísticas, en la forma de enunciados gramaticales, que no constituyen un sinsentido –que lo diga cualquiera que alguna vez haya sido insultado– pero que, a la vez, no describen, constatan ni registran nada, y que no son verdaderas o falsas. Específicamente, su reflexión comienza buscando centrar la atención en aquellos casos en los que expresar una oración es, al mismo tiempo y en sí mismo, *realizar* la acción: juro, advierto, bautizo, apuesto, agradezco, entre otros. Dicho de otro modo, la novedad del proyecto de Austin radica en afirmar que las palabras no solo indican o describen situaciones, sino que también son capaces de “hacer cosas”.

A una expresión de esta naturaleza, Austin le llamará *performative*, un neologismo construido a partir del verbo inglés *to perform* que literalmente quiere decir llevar a cabo, cumplir o realizar alguna acción, función, o tarea, y cuya raíz etimológica, proveniente del francés, aporta un nuevo matiz de sentido ya que podemos reconocer en ese “hacer” la idea de *dar forma a* y también la de *dar forma por medio de*, es decir, nos remite a una acción humana y creadora. En estas definiciones, Austin trata de poner luz sobre una dimensión del lenguaje que hasta el momento parecía eclipsada por la

² La fórmula “[...] *wich it must do either truly or falsely*”, en el original, parece enfatizar lo absoluto de tal exclusión.

atención puesta sobre las expresiones constatativas, verdaderas o falsas. Las expresiones performativas se van a distinguir, primero, no por su identidad respecto de los hechos u objetos a los que refieren, sino por su capacidad potencial para hacer algo en/por sí mismos; y segundo, no por su verdad o falsedad sino por su éxito o fracaso/infortunio en términos de realizar la acción que enuncian.

El trabajo de Austin, consciente de su posición inaugural y exploratoria en el tema, es metódico en el esfuerzo por definir las condiciones necesarias para que un performativo/realizativo pueda tener lugar. En su propuesta, el sentido del performativo se completa cuando un otro reconoce o reacciona ante la acción enunciada/realizada, como lo expresan sus clásicos ejemplos del “acepto” de los novios, que les transforma en esposos; el “apuesto” en el juego, que compromete a las partes a pagar según se cumplan determinadas condiciones; o la práctica habitual posterior al “yo te bautizo” seguido del nombre de un barco que determina –sin necesidad del complemento de otras coacciones– el uso de un único nombre con el que una comunidad se referirá a aquella nave.

El proyecto austiniano busca ir más allá de aquellos enunciados que se explicitan como verbos o, parafraseando el título de sus conferencias, trata de comprender cómo hacer cosas con palabras sin tener que decir esas palabras –como *prometo* o *te apuesto*–; se trata de “olvidar por un momento la distinción inicial entre realizativos [performativos] y constatativos” e intentar “un nuevo comienzo consistente en considerar los sentidos en los que decir algo es hacer algo”, de cuyos efectos dará cuenta la dimensión perlocutiva del acto/enunciación (1990, p. 166). Para ponerlo en otras palabras, Austin propondrá una nueva categorización de los términos, que implicará que el constatativo, desde ahora, no será una tipología aparte sino “un caso especial del performativo” (Culler, 2000, p. 505). Esta inversión de términos, así entendida, marca un giro radical respecto del punto de partida mismo de todo el ciclo de reflexiones recogido en las conferencias de Austin. Es un giro de superación de una falsa dicotomía entre los términos, subsumiendo uno en el otro para instalarlos en el contexto de un nuevo escenario conceptual.

El trabajo reflexivo de Austin tiene un valor fundacional expresado con fuerza en los ámbitos de la filosofía y en el desarrollo posterior de una teoría de los actos de habla.



Sin embargo, él mismo enuncia uno de los principales límites que encuentra en el desarrollo de su proyecto investigativo. Al reconocer que “no conseguimos encontrar un *criterio gramatical* [énfasis agregado] para distinguir a los realizativos [*performatives*]” (1990, p. 135), Austin no sólo parece estar sugiriendo un rumbo de investigación para una pragmática futura. En función de la construcción panorámica que propongo, habría en este más allá de la gramática una señal, una pieza para ensamblar futuras investigaciones que completen la tarea sacándola de los límites de sus fronteras lingüísticas. A partir de este límite gramatical explicitado, el trabajo de Austin se interroga respecto de la materialidad del performativo, así como de su carácter intersubjetivo, dos ámbitos relevantes para este panorama, como indicios que permitirán conectar los próximos puntos en esta reconstrucción conceptual. El performativo, inscrito en su origen en el ámbito del lenguaje aparece, entonces, como una clave de entrada a la dimensión histórica, social, material y cultural que enmarca una particular interacción; una dimensión actualizada en su misma realización, fundada en términos de una relación de co-presencia humana.

En la década de los setenta, Jacques Derrida retomará la referencia directa a Austin para proponer una nueva forma de comprender la comunicación humana, en la medida en que ésta “no se limita a la semántica, a la semiótica, todavía menos a la lingüística. [...] [También] designa movimientos no semánticos”. Derrida busca poner el foco en el modo en que un movimiento, una sacudida, un choque o un desplazamiento de fuerzas también se pueden “comunicar” (1994, p. 349). Comprender estas formas de comunicación dependerá, acota Derrida, del contexto en el que tienen lugar. Pero “un contexto no es nunca absolutamente determinable [...] no está nunca asegurada o saturada su determinación.” Esta consideración tiene, para el filósofo francés, entre otros el efecto de hacer necesarias “una cierta generalización y un cierto desplazamiento del concepto de escritura” (p. 351). La aparición de la escritura supone, para Derrida, la noción de ausencia. Inicialmente, ausencia del destinatario, pero también ausencia del emisor, en la medida en que este abandona, se separa de lo escrito. La escritura marca, así, una ruptura con la presencia.

Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de la presencia, la «muerte» o la posibilidad de la «muerte» del destinatario [...]

Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir (p. 357).

Derrida avanza en estas consideraciones proponiendo los rasgos nucleares que toda escritura expone. El signo escrito i) *permanece*, repitiéndose en ausencia (del emisor, del destinatario, del referente); ii) comporta una *fuerza de ruptura* con su presente temporal y su intención de sentido; y, iii) encuentra esa fuerza de ruptura en el *espaciamento* que lo separa de los otros elementos de la cadena contextual y de todas las formas del referente presente, objetivo o subjetivo. Observando que estas características o predicados pueden ser encontrados en todo el lenguaje, Derrida comienza a delinear un nuevo y controversial proyecto: “demostrar que los rasgos que se pueden reconocer en el concepto clásico y rigurosamente definido de escritura son generalizables [...] incluso [...] para todo el campo de lo que la filosofía llamaría la experiencia del ser: la llamada «presencia»” (p. 358).

Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto, de la comunicación y de su contexto) me parece que hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen. Y yo extendería esta ley incluso a toda «experiencia» en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia pura, sino sólo cadenas de marcas diferenciales (p. 359).

En la medida en que todo signo, “lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición) [...] puede ser *citado*, puesto entre comillas; [...] puede romper con todo contexto dado [...] Esto no supone que la marca valga fuera del contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (pp. 361-362). En su reflexión, Derrida parece reconocer la “relativa originalidad” de las nociones austrianas de ilocución y perlocución, que exponen no ya el mero transporte de un sentido en la acción locutiva, sino que el despliegue de una operación (ilocutiva) y la producción de un efecto (perlocutivo).



Derrida intenta establecer que “todas las dificultades encontradas por Austin [en su trabajo sobre el *performative*] se cruzan en el punto en que se trata a la vez de una cuestión de presencia y de escritura”, y que el efecto performativo, el efecto de presencia o de acontecimiento (acto de habla) no se excluyen por oposición a la noción de escritura como él la comprende, sino que “lo presuponen, por el contrario, de manera disimétrica, como el espacio general de su posibilidad” (p. 369).

Esta extensión del concepto de escritura, presentada primero como ponencia en un congreso de filosofía y publicada luego, fue recibida como una crítica directa al trabajo austiniano, particularmente por John R. Searle, quien publicará una encendida respuesta a los “malentendidos y tergiversados” postulados de Austin citados por Derrida, lo que a su vez provocó la respuesta del francés, y un debate largamente comentado por sus implicancias y alcances.³ No es objetivo de este panorama el resolver la controversia. Por ahora, quisiera llamar la atención sobre el modo en que Derrida insiste en fundamentar su propuesta de un *performativo grafemático* en la dimensión locucionaria del acto performativo para subrayar su iterabilidad –su posibilidad de ser repetido, citado– subsumiendo el acto ilocutivo a una noción más amplia de *escritura*, con la perspectiva de verificar la validez de aquellos rasgos nucleares que él mismo ha descrito para toda escritura. Esta sería la operación fundamental que pretende establecer que toda comunicación y toda experiencia será *escritura*.

Es importante recordar que esta intervención de Derrida debe ser comprendida en el contexto de su propio proyecto filosófico, de alcances precisos, como él mismo lo describe al final de su texto: “Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, es mantener la estructura de injerto, el paso y la adherencia indispensable para una intervención efectiva en el campo histórico constituido”. Para intervenir en “la vieja organización de fuerzas”, Derrida trata de renovar las posibilidades conceptuales de la

³ La respuesta de John R. Searle, *Reiterating the differences: a reply to Derrida*, apareció en (1977) *Glyph*, 1, pp. 198-208. La réplica y el debate con Derrida fue recogido en Derrida, J. (1988). *Limited Inc*, Northwestern University Press. El debate ha sido comentado y trabajado por la filosofía en décadas posteriores. Dos buenos ejemplos se encuentran en Culler, J (1981). *Convention and Meaning: Derrida and Austin*. *New Literary History*, 13, pp. 15-30, y Navarro Reyes, J. (2007) *Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle*. *Thémata. Revista de Filosofía*, 39, pp. 119-125.

noción de escritura recurriendo, en esa extensión de sentido, al performativo de Austin. Pero como bien debe saber Derrida, no es solo cuestión de mantener un nombre para asegurar el injerto, sin preocuparse por las reacciones de rechazo ante ese procedimiento de implante que implica agotar –bajo la definición de escritura– toda la extensión del campo de la experiencia humana. El *todo es escritura* de Derrida opera como expresión paradigmática de “una idea de cultura muy influida por la expresión metafórica «cultura como texto»” que se manifestaba en diferentes aproximaciones de interpretación de la cultura a través del siglo XX, formuladas como formas de lectura que intentarían descifrar e interpretar *los textos de la realidad* (Fischer-Lichte, 2011, p. 53).

De todos modos, Derrida ha ampliado el alcance de la noción de lo performativo desde el lenguaje hacia una comprensión de los actos humanos en tanto capaces de ser repetidos, citables, más allá de la experiencia de la presencia. Esta apertura funcionará, además de sus propios méritos teóricos, como vínculo e inspiración para que, hacia fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, la filósofa Judith Butler retome el concepto y lo desarrolle en sus alcances teóricos y políticos.

Interrogando la naturaleza de las identidades de género, los mecanismos de funcionamiento de lo masculino/femenino en tanto categorías, Butler apunta a poner en cuestión el régimen epistémico/ontológico que las sustenta en tanto identidades diferenciables, problematizando las categorías de género, las jerarquías que se desprenden de los mismos y, con ello, los fundamentos de una paradigmática heteronormatividad (2007, p. 36). Butler se propone mostrar que el género no es “una entidad estable”, por lo que no debe ser pensado de esa manera. Propone que “lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo [...]” de determinadas actividades humanas, y no la expresión de algún tipo de esencia de los sujetos, una perspectiva que le permitirá cuestionar el “estatuto cosificado” de las dicotomías heteronormativas y sus consecuencias (1998, pp. 296-297). Butler echará mano de los discursos teatral, antropológico y filosófico/fenomenológico para presentar al género como “una identidad construida, un resultado performativo [...] que la audiencia social [...] ha venido a creer y a actuar como creencia” (p. 297).



En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que conforman su realidad. Eso también indica que si esa realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de fantasía del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la «integridad» del sujeto (2007, p. 266).

Butler comprende que la descripción que propone de un cuerpo generizado necesita de la “ampliación de los enfoques convencionales *sobre los actos* [énfasis agregado], que signifique al mismo tiempo tanto lo que constituye el significado cuanto cómo se representa y actúa este significado” (1998, p. 298). Esta perspectiva justifica el recurso al concepto de *performative* propuesto por Austin. En este panorama de reconstrucción, cabe destacar el modo en que Butler encuentra la fuerza de su argumento fundamentalmente en la dimensión de co-presencia visibilizada en el acto ilocutivo austiniano. Al mismo tiempo, es interesante consignar aquí las referencias genealógicas que la propia autora señala para su uso del concepto.

Originalmente, la pista para entender la performatividad del género me la proporcionó la interpretación que Jacques Derrida hizo de «Ante la ley», de Kafka. En esa historia, quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y atribuye cierta fuerza a esa ley. La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objetivo. Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actúe una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa (2007, p. 17).

Esta referencia puede ofrecer nuevas luces sobre su reflexión en torno a un cuerpo percibido como “un conjunto de posibilidades continuamente realizables”, como “idea histórica” de acuerdo a la fórmula de Merleau-Ponty, como “materialidad intencionadamente organizada” a partir de un conjunto de posibilidades “condicionadas y circunscritas por la convención histórica” (1998, pp. 299-300). Esa descripción pone a tales actos performativos, capaces de constituir un género, en diálogo con las perspectivas que ya desde Austin se anunciaban como rumbos posibles, centrados en preguntas en torno a la materialidad (corporal) e historicidad (social) de tales actos. La noción de una identidad de género constituida de modo performativo, esa mujer u hombre que no nace sino que se hace, dialogando con la fórmula de Simone de Beauvoir, se transforma en Butler en un desmontaje de las nociones esencialistas que perciben al género como expresivo de una naturaleza de base biológica o de otro tipo. Que la realidad del género sea performativa significa también que “es real sólo en la medida en que es actuada”, puesta en acto (p. 309). Reconocida la naturaleza cultural e histórica del género como performance, interesará a Butler la transformación de las relaciones sociales que lo determinan. Por cierto, se tratará de transformar las condiciones sociales mucho más que los actos individuales generados por éstas, ya que, en la medida en que los actos performados se inscriben en una experiencia compartida y una acción colectiva, lo que cada cual haga para *realizar* su género “no es, claramente, un asunto personal” (p. 306). La productividad que la filósofa norteamericana le reconoce a los conceptos de performatividad y performance –una vez más, sin necesidad de detenerse en sus definiciones– parece radicar, precisamente, en esa inscripción de lo individual y lo corporal en lo colectivo/cultural/histórico. Así, comprender y transformar son verbos que pueden dar buena cuenta del sentido político en el proyecto emprendido por Judith Butler.

Ciencias sociales: la performance como metáfora

El recurso a lo performativo como clave interpretativa en Austin buscaba sugerir un quiebre con otros usos o referencias a la palabra *performance*, que en inglés carga con una fuerte connotación referida al campo del teatro y la actuación. Así podemos interpretar la introducción del neologismo *performative* por parte del filósofo. En cambio, esta perspectiva metafórica de un “teatro del mundo”, de unas escenas de la vida o de una *performance* como actuación o representación de un rol, aparecen con



fuerza en el desarrollo de las ciencias sociales en el siglo XX en áreas como la sociología o la antropología. No es un objetivo de este capítulo el agotar la revisión de todas las apariciones y/o la productividad de la idea de performance en/para las ciencias sociales; aquí se tratará de revisar algunos ejemplos para establecer puntos de referencia útiles a esta mirada general.

Con la publicación en 1959 de *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, el sociólogo canadiense Erving Goffman propone una reflexión que, sentando las bases de lo que luego se conocerá como microsociología, busca examinar las relaciones sociales a partir de interacciones que dan lugar a una cierta *performance* –en el sentido de presentación y acción– del Yo en los diferentes roles que asume en sus interacciones con otros seres humanos en un determinado contexto sociocultural. Performance, aquí, es entendida como una actividad en la que alguno de sus participantes busca “influir de algún modo a algunos de los otros participantes” en el acto. Un patrón preestablecido de acciones que constituirá una “parte”, “rutina” o rol, homologable al personaje de un drama teatral, y cuya repetición será la base de las relaciones sociales (pp. 15-16)⁴. El trabajo de Goffman en esta perspectiva será complementado a lo largo de las investigaciones que publicará en su trayectoria profesional, y especialmente con un proyecto metodológico más acabado descrito en su libro de 1974 *Frame analysis*.

Tanto las definiciones de rol en la vida cotidiana, como la de *framing* en las relaciones sociales, constituyeron aportes significativos tanto para el desarrollo de la investigación en ciencias sociales durante la segunda mitad del siglo pasado, como en la comprensión más contemporánea de una noción de performatividad. Sin embargo, es posible reconocer también que uno de sus límites guarda relación con una categoría que Goffman usa reiteradamente pero que no termina de aclarar, y ésta es la idea de “normalidad” que funcionaría como fondo de contraste respecto de aquello que sería la diferencia para/con lo performado. Es decir, tanto en el juego de roles como en la situación de *framing* los seres humanos estarían expuestos a una suerte de audiencia social, por lo que la clave de su trabajo consistirá en comprender cómo esa audiencia

⁴ A pesar de que esta obra de Goffman ha sido publicada en español, he preferido trabajar con la versión en inglés para revisar el modo específico en que aparece la palabra *performance*, cuestión difícil de percibir en la edición traducida.

reconoce y recibe lo performado, pero una mirada crítica a los alcances de su proyecto no permite aclarar cuáles serían aquellas *otras* situaciones en las que la acción humana dejaría fuera, suspendería o cancelaría su dimensión performativa.

Ese mismo año de 1959, el antropólogo estadounidense de origen polaco Milton Singer utilizaría por primera vez el concepto de “performance cultural”. En la introducción a un conjunto de ensayos sobre la cultura india, Singer reflexionaba sobre el modo en que, de acuerdo a sus observaciones, los habitantes del sudeste asiático concebían “su propia cultura como encapsulada en eventos discretos, “performances culturales”, las que podían ser exhibidas a sí mismos y a otros, proveyendo “las unidades más concretas y observables de estructura cultural”” (Carlson, 2004, p. 13). Estas performances culturales, entre las que Singer incluía formas teatrales, pero también festivales religiosos, matrimonios y otras actividades, poseían en común ciertas características, como un intervalo de tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa de actividades organizado, un grupo de participantes o *performers*, una audiencia, y un lugar y ocasión para ser realizados. Singer sostuvo que esta noción de performances culturales era aplicable a la observación de todas las comunidades humanas, y este uso del concepto se masificaría ampliamente en el trabajo de la antropología y la etnografía en las décadas siguientes.

Por último, podemos agregar a este breve panorama la obra de Victor Turner, antropólogo de origen escocés sobre quien volveremos más adelante al considerar el impacto directo que su obra tuvo en el campo teatral y el posterior desarrollo de los estudios de performance. El trabajo de Turner sobre la estructura y las funciones sociales y culturales del rito merece una atención más amplia que la que recibirá en esta revisión, por lo que sólo nos detendremos aquí en su desarrollo del concepto de “drama social”, el que le permitió construir un modelo que, partiendo de una forma cultural específica –la del teatro occidental– construye una metáfora capaz de ser aplicada “en el análisis de un cuerpo mucho más amplio de manifestaciones culturales [...] sobre estructuras tradicionales de acción dramática”, particularmente en el espacio liminal que propiciaban y en el que se inscribirían los ritos al interior de las diferentes culturas (Carlson, 2004, p. 16).



Perspectivas como las aquí descritas crecieron en influencia durante la segunda mitad del siglo XX al ofrecer coordenadas para acceder a una mayor comprensión de las interacciones sociales. Buena parte de estas aproximaciones insistieron en recurrir a la metáfora teatral para comprender el despliegue del sujeto en la acción, así como para la descripción de una cierta cualidad *performada* –actuada– de la conducta social y el rol de la presencia del otro –a la vez que se homologa el rol de la sociedad con el del público ante la escena– reforzando esa imprecisa referencia al teatro percibida en las diferentes relaciones de interacción. Queda trazada, así, otra posición en una disputa por el uso extensivo del concepto entre diversas disciplinas, las que parecen reclamarlo de maneras que, progresivamente, fueron volviendo borrosos los límites de su definición.

Artes escénicas: la emergencia de los estudios de performance

El panorama que se intenta trazar en estas páginas deberá, como ya se ha dicho, seleccionar algunos hitos y dejar fuera otros importantes aportes para completar el argumento y recorrido que se trazó en un inicio. En la perspectiva de las artes escénicas, esta revisión bien podría abarcar una mirada más amplia sobre el devenir de las prácticas artísticas; o centrarse en una genealogía del desarrollo político epistémico de las universidades del contexto europeo y norteamericano, los discursos académicos y de profesionalización, y otras marcas de contexto. Sin embargo, y siguiendo el criterio metodológico de la selección de retazos ejemplares, pondré el foco de este panorama en el surgimiento de los estudios de performance en el último cuarto del siglo XX y fundamentalmente en la obra de un autor, académico, editor y director teatral en particular, Richard Schechner.

Nacido en Nueva Jersey, de origen judío y de clase media acomodada, Richard Schechner completó sus estudios de Inglés en la Universidad de Cornell (1956) y Iowa (master en 1958). En paralelo, Schechner desarrolla una faceta como director teatral que desde un comienzo parece marcada por el interés en investigar la relación que se establece entre el público y los actores en la situación de realización de la puesta en escena. Una vez completada esa etapa de sus estudios universitarios, Schechner se enroló en el ejército, en un destacamento con asiento en el sur de los Estados Unidos (Louisiana y Texas) poniéndose en contacto con los movimientos por los derechos civiles y las luchas raciales de comienzos los sesenta. Allí se unirá a *The Free Southern Theatre*

(FST), una compañía teatral surgida al amparo del proyecto educativo, social y político de la comunidad negra norteamericana⁵. Retoma sus estudios, esta vez de doctorado en teatro, en la Universidad de Tulane, donde además comenzará a dirigir una revista académica, la en ese entonces *Tulane Drama Review*. En 1967 acepta un puesto en la Universidad de Nueva York, hacia donde se traslada también con la publicación, la que pasa a llamarse *The Drama Review (TDR)*, publicación de referencia en el desarrollo del campo de lo que se perfilará como los estudios de performance, al menos en Norteamérica. En Nueva York, Schechner retomará vínculos con la escena de vanguardia y experimentación artística, contacto que se plasmará en entrevistas a Allan Kaprow, John Cage y otros importantes artistas del período, publicadas en *TDR*. También entrevistó y asistió a un taller con el director polaco Jerzy Grotowsky, conectándose con nuevas vertientes de experimentación teatral, provenientes en este caso del este europeo.

Ese mismo año, 1967, fundará *The Performance Group*, la compañía con la que podrá encausar y dar forma a sus propias búsquedas escénicas, fuertemente influido por las investigaciones acerca el ritual, fundamentalmente en la obra del ya citado antropólogo Victor Turner.⁶ Turner se ha inspirado en el trabajo de Arnold Van Gennep y su definición de las tres etapas del ritual (Preliminal, Liminal y Postliminal), para desarrollar su investigación centrado en el concepto de liminalidad y su capacidad de engendrar un sentido de *communitas*. El ritual sería, para Turner, un lugar en que las sociedades podrían desplegar los medios para “encontrar el equilibrio entre su necesidad de mantener el orden y la estasis, y su necesidad de responder a condiciones nuevas y potencialmente disruptivas” (Bial, 2011, p. 86). Schechner, en su trabajo con *The Performance Group*, ensayará utilizar esas observaciones para la escenificación de

⁵ La historia de *The Free Southern Theatre* como modelo de proyecto teatral, político y cultural merece una mirada más atenta que escapa, sin embargo, a los alcances de este panorama. Como referencia para el lector interesado, se sugiere revisar Dent, T., Schechner, R., & Moses, G. (1969) *The Free Southern Theatre by the Free Southern Theatre*. Bobbs-Merrill; y también Rosenthal, C. (2006) *The Free Southern Theatre: Historical Overview*. En Harding, J. & Rosenthal, C. *Restaging the Sixties*. University of Michigan Press.

⁶ Tras la salida de Schechner en 1980, la compañía pasará a ser dirigida por Elizabeth LeCompte y cambiará su nombre por el de *Wooster Group*.



obras teatrales que puedan funcionar como equivalentes a rituales contemporáneos para el grupo de participantes, tanto actores como público.

De este cruce de proyectos de creación, publicación y enseñanza que se trenzan en la labor de Schechner, importa aquí destacar las apuestas teóricas que está permanentemente proponiendo desde su inaugural artículo de 1966, “Approaches to Theory/Criticism”, un ensayo publicado en *TDR*. En el texto aborda las “actividades performativas en público de los seres humanos”, los juegos espontáneos [*play*], y organizados [*games*], los deportes, el teatro y los rituales, definiéndolas como cinco formas autónomas de performances públicas, las que se relacionarían horizontal y no verticalmente, es decir, que ninguna derivaría de las otras, aunque compartan características en común. Esta tesis de la horizontalidad de relación entre las diferentes expresiones performativas de la vida social supone ya un quiebre con las perspectivas académicamente aceptadas en su época (y repetidas en ciertos contextos hasta nuestros días) que proponían al teatro como derivado de –es decir, en relación de verticalidad con– un ritual primigenio. Desde mediados de los sesenta, Schechner estará tratando de demostrar que “los métodos y vocabularios más usados” por la academia en ese entonces, y por cierto también en la actual, “resultan inadecuados para el análisis tanto del teatro tradicional como del contemporáneo” (1966, p. 53).

El desarrollo de esta línea de investigaciones lo llevó a dictar el primer curso universitario de Teoría de la Performance durante la primavera de 1979, en el entonces Departamento de Drama de la Universidad de Nueva York.

[El curso] consistió en una serie de reuniones con profesores invitados con quienes dialogábamos mis alumnos y yo una vez por semana. Entre esos visitantes, a lo largo de un período de tres años, estuvieron Victor y Edith Turner, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Barbara Myerhoff, Erving Goffman, Yvonne Rainer, Jerome Rothenberg, Joann Kealinohomoku, Alfonso Ortiz, Allan Kaprow, Julie Taymor, Brian Sutton-Smith, Spalding Gray, Ray Birdwhistell y muchos otros. Los temas abarcaban desde la representación del yo y el juego hasta el shamanismo, performance experimental, performance cultural e intercultural (Schechner, 2000, p. 15).

Para dar cuenta del significado y la relevancia que este primer curso tuvo para el ámbito académico en el que se desarrollaba cabe recordar que, al año siguiente, en 1980, este Departamento de Drama neoyorquino cambió su nombre para transformarse en el Departamento de Estudios de la Performance, cambio que implicó, además, modificaciones y adecuaciones en el objetivo mismo de su labor. “Bajo la inspirada dirección de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, jefa del departamento desde 1979 a 1992, los estudios de la performance fueron tomando forma como departamento académico específico, el primero de su clase” (p. 15).

De este modo, el campo de los estudios de performance se integra con vigor a la economía académica occidental. Quisiera, en este punto, agregar una larga cita de Henry Bial, un académico que fue testigo de primera línea de este proceso. La extensión de la misma puede parecer excesiva en el contexto de este panorama, pero me parece que el valor testimonial de su simpleza y sinceridad bien vale esta concesión.

El elevado (y algunos dirían extremo) énfasis en nuevos paradigmas y nuevas formas de hacer trabajo [de investigación] cultural significó que los estudiantes graduados disfrutaran de un status mucho más alto que el que habrían tenido en otros casos. Esto resultó cierto en todas las áreas de la vida académica. En el campo de las becas, los graduados que se encontraban trabajando en estudios de performance fueron rutinariamente alentados (y de hecho lo hicieron) a publicar pronta y repetidamente.⁷ Respecto de la enseñanza, estos estudiantes, especialmente aquellos trabajando en análisis de performance vinculados a asuntos de identidad, se encontraron requeridos para (al menos como complemento) dictar cursos que los estudiantes requerían pero que no eran cubiertos por las facultades existentes. En el trabajo profesional la inversión de roles fue aún más común. Los estudiantes ayudaban a planificar conferencias, editar revistas y levantar páginas web, no sólo como una labor remunerada sino como auténticos colaboradores. [...] los estudiantes siguieron involucrados en

⁷ Como apunta el propio Bial, “Este estímulo a publicar también se debió al reconocimiento de que, para muchos de nosotros, un sólido historial de publicaciones sería necesario para superar los prejuicios anti-estudios de performance de facultades en instituciones a las que algún día postularíamos por puestos de trabajo”.



roles de liderazgo organizacional durante todos los noventa. [...] éramos tratados mucho más como políticos de provincia o representantes de una pequeña nación extranjera. El protocolo diplomático hacía que fuéramos tratados con respeto, aunque la autoridad que hubiese expedido nuestras credenciales resultara sospechosa (p. 93).

En la perspectiva de este comienzo del siglo XXI, el balance del derrotero seguido por los estudios de performance resulta paradójal. Dicho de otro modo, la respuesta a la pregunta de si ha logrado establecerse en propiedad como campo disciplinar parece ser, a la vez, sí y no. Como hemos visto, se puede rastrear un proceso que, formalmente, va cumpliendo los requisitos para su ingreso a la economía académica internacional. Programas de estudio de pre y postgrado, departamentos universitarios, sociedades científicas y publicaciones periódicas y de libros, conferencias, asociaciones y un largo etcétera completan el inventario de su consolidación. Ese proceso plantea desafíos también a las disciplinas establecidas, por ejemplo, en la forma de sucesivas polémicas “de supervivencia” respecto de si los departamentos de estudios teatrales debieran desaparecer o ser reemplazados por los de performance, o si el desarrollo de este concepto terminará integrado/subsumido como una herramienta más del repertorio analítico e instrumental, ya sea de las artes o de un proyecto interdisciplinar más amplio, como el defendido por Mieke Bal y citado al inicio de este texto.

El propio Schechner insistirá en mantener abiertas sus posibilidades, describiendo a los estudios de performance como un ámbito definible al menos desde dos diferentes perspectivas: “1. como construcción teórica; 2. como disciplina académica”. El mismo autor se mantendrá programáticamente atento al vínculo entre estas dos dimensiones, en tanto que “ambas están estrechamente relacionadas porque la investigación, las publicaciones, conferir títulos avanzados, etcétera, *es lo que da forma a los intereses teóricos* [énfasis agregado] especialmente en las disciplinas nuevas o recientes como la de los estudios de la performance” (2000, p.11). Como complemento a esta perspectiva de apertura, Dwight Conquergood dirá que en lugar de “un paradigma de los estudios de performance estable y monolítico, prefiero pensar en una caravana: un conjunto

heterogéneo de ideas y métodos en movimiento” (1995, p. 140)⁸. Esta apertura de posibilidades estimula la vocación de un trabajo descrito como esencialmente interdisciplinario,⁹ y que marca buena parte de su labor. Será, justamente, esa apertura, que parece terminar traduciéndose en ambigüedad, el tema que abordaremos en la siguiente sección.

El impasse teórico

La idea que se intentará establecer en este apartado dice relación con que los aportes que se van esbozando –desde el panorama plural de perspectivas de lo performativo y la performance– chocan con un cierto límite que describiremos como un *impasse teórico* y que no termina de ser abordado: se trata de la carencia de definiciones estables y fundamentadas, operativas y compartidas de los conceptos centrales de tales perspectivas. Como resultado de este impasse, esos vacíos conceptuales dificultan el despliegue de una potencia analítica específica, limitando su capacidad explicativa real e interfiriendo con su integración productiva a otros debates en la polifónica complejidad de la interdisciplina actual.

Una de las claves metodológicas que –hasta ahora– ha ocupado un lugar central en el desarrollo de los estudios de performance, y que alimenta con fuerza el avance de su campo de investigaciones, se encuentra en la definición propuesta por el propio Schechner en términos de que puede hacerse una distinción “entre lo que “es” performance y lo que puede estudiarse “como” performance”. El famoso recurso *is/as*, traducible al español como el juego de *es/es-como [performance]* permite que una parte de las investigaciones llevadas adelante en las últimas cuatro décadas se centre en objetos cuya pertenencia al campo de la performance no estaría en cuestión –como

⁸ Vale recordar que D. Conquergood fue el director de la otra escuela pionera, en paralelo a NYU, en utilizar la palabra Performance en su nombre, en la Universidad de Northwestern, Illinois, EEUU.

⁹ E incluso como antidisciplinario, de acuerdo a la provocadora descripción de Joseph Roach: “Hoy, el dinamismo y la prolífica variedad de investigaciones sobre el “esencialmente disputado concepto” de *performance* es destacado por todos aquellos que intentan sintetizar sus tendencias [...] Los interdisciplinarios –e incluso antidisciplinarios– estudios de performance se basan en investigaciones teóricas y prácticas en comunicaciones [...] ciencias sociales [...] y artes escénicas”. Roach, J. (2002). *Theatre Studies / Cultural Studies / Performance Studies. The Three Unities*. En Stucky, N. & Wimmer, C. (eds.). *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press.



en el caso de la performance teatral o de las artes escénicas en general— a la vez que ha autorizado ampliaciones o salidas más allá de las fronteras del mismo campo, ya que incluso “*sin atender a qué es una performance* [énfasis agregado], todo y cualquier cosa puede ser estudiado “como” performance” (2000, p. 13). A esta doble cualidad es a la que se refiere la repetida descripción de Schechner de performance como un concepto de amplio espectro [*broad spectrum*], y puede vincularse en la práctica con los usos de la metáfora escénica en los campos de las ciencias sociales y la filosofía, como se ha expuesto en la sección anterior.

El principal fundamento de los estudios de performance es que no hay un canon fijo de trabajos, ideas, prácticas o cualquier otra cosa que defina o limite su campo. [...] El segundo aspecto fundamental es que los estudios de performance toman prestado con entusiasmo de otras disciplinas. No hay nada que, de modo inherente, ‘realmente pertenezca a’ o ‘realmente no pertenezca a’ los estudios de performance. Históricamente, esas otras disciplinas pueden ser determinadas. Especialmente en su estado formativo presente, los estudios de performance se basan en y sintetizan aproximaciones desde las ciencias sociales, los estudios feministas, los estudios de género, la historia, el psicoanálisis, la teoría *queer*, la semiótica, la etología, la cibernética, los estudios de área, la teoría sobre cultura popular y medios y los estudios culturales. Los préstamos que en el futuro podrían ocurrir no pueden ser determinados por ahora con certeza (Schechner, 2002, p. x).

Tales estrategias aparecen como movimientos tácticos útiles para abrirse paso en el campo académico, pero al mismo tiempo revelan una cierta tendencia a eludir definiciones que parecen centrales para cualquier intento comprensivo. Dicho de otra manera, una pregunta fundamental no termina de encontrar respuesta. ¿Qué es performance?

Una primera constatación ineludible para sostener esta premisa del vacío conceptual es que la claridad respecto a una definición del concepto de performance es una situación al menos inestable. Sintomáticamente, la pregunta suele estar presente como título de un capítulo en numerosos libros sobre el tema —como en los casos de Schechner, Carlson y Taylor, entre otros— sin que esto signifique que podamos encontrar ahí una respuesta segura.

En los estudios de performance inaugurados por Schechner en Nueva York, marcados por su cercana relación con las ciencias sociales, encontraremos permanentemente la tendencia a elaborar listas, clasificaciones y taxonomías –como los intentos por determinar las fases del proceso de performance, los tipos de performance, los objetos incluidos en esta nueva disciplina, y otros– en un esfuerzo por ofrecer ciertas estabilidades en su desarrollo, a la vez que una cierta imagen de cientificidad. La mayor parte de las veces, estas categorías funcionarán de manera muy acotada, respecto de algún ejercicio reflexivo en particular, y no han logrado consolidarse ni asumirse de un modo consensual o ser admitidas productivamente por el resto de las y los investigadores del área.

Al revisar la producción tanto de Schechner como de otros autores/as de referencia en el campo, nos encontramos con numerosos puntos de acuerdo en torno a que la performance tendría relación con la acción humana, que indicaría el espacio de la conducta en diferentes ámbitos del ser y del hacer, desde la vida cotidiana hasta el ritual. “Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana” (Taylor, 2012, p. 17). Pero también, una y otra vez nos encontramos con definiciones circulares o tautológicas. Performance podría ser ‘algo’ y, al mismo tiempo, cualquier otra cosa. Pareciera ser que lo performativo describiría a un cierto tipo de acciones, pero una y otra vez sus teóricos fallan en distinguirlo de ‘lo otro’ de su enunciación. Schechner elude las definiciones sustantivas de performance a partir de una proposición que apuesta por su efectividad operativa, a través del ya citado juego *is/as*, es decir, de la posibilidad de ‘ser’, o ‘ser como’. Significativamente, para Diana Taylor esta distinción resultaría fundamental para entender la performance (p. 24). La posición que intento establecer aquí es que estas ambigüedades han funcionado como un potente habilitador para algunas operaciones reflexivas, rehuyendo las definiciones conceptuales sustantivas para, en cambio, apostar por un rendimiento discursivo, explicativo o analítico.

Como expresión paradigmática de las dificultades identificadas en el transcurso de este panorama para acotar dicha definición, consideremos el ejemplo que nos ofrece la publicación del *Routledge Companion to Theatre and Performance*. En la entrada que P. Allain y J. Harvie (2006, pp. 183-184) dedican a performatividad y performance, se



consignan al menos cinco sentidos relevantes para el uso de los conceptos. Primero, se les utiliza –de un modo indiferenciado– para referir a “eventos de presentación en vivo” de algo –generalmente pre-elaborado– ante una audiencia, como en el caso del teatro, la música y la danza, pero incluyendo entre sus ejemplos las demostraciones de habilidades en artes marciales, los *happenings* y otras actividades, destacando en esta acepción el carácter en vivo [*liveness*] y la producción de un “sentido de presencia”.

En un segundo sentido, se consigna la referencia al trabajo del sociólogo Erving Goffman para afirmar que estas palabras describen el comportamiento cotidiano [*everyday behaviour*] de acuerdo a una comprensión que se enmarcaría en el desarrollo de las ciencias sociales del siglo XX, abriendo espacio para nuevas concepciones en la relación entre “actividades y audiencias, espacio y tiempo, proceso y producto, actividad y efecto, etcétera”.

Una tercera acepción de performance/performatividad denota un nivel de logro o éxito en ámbitos tan diversos como el sexual, tecnológico, económico o deportivo. Aunque esta acepción pareciera alejarse de nuestro campo de interés, vale recordar con Lyotard (1986) y con Jon McKenzie (2001) que la idea de performar –en el sentido de alcanzar resultados, productos o experiencias que tiendan a la maximización de los recursos invertidos– abre una significativa interrogante respecto de los solapados movimientos ideológicos que pudieran introducirse de contrabando en ciertas formas de adscripción acrítica y *à la mode* en el ámbito de los estudios de performance.

El cuarto sentido que puede reconocerse es, por cierto, el del *performance art* como un género específico de creación artística, aspecto que hemos obviado en esta revisión, pero que juega un rol importante tanto en el contexto de las artes en el siglo XX como en el amplio abanico de desarrollos que hemos rastreado en este panorama. Por último, el quinto sentido reconocido para estas palabras es el que describe una cierta forma de enfrentar el trabajo actoral al interior del ámbito de la producción teatral. Esta acepción, enarbolada como una reacción a la forma hegemónica de actuación de “representación mimética” de una cierta realidad en el teatro moderno, busca señalar a través de todo el siglo anterior y hasta hoy el ejercicio de un tipo diferente de desempeño sobre el escenario, que puede describirse como una actuación *más performativa* en el sentido en que tendería a “cuestionar al ilusionismo teatral”

proponiendo una alternativa en tanto estrategia creativa e ideológica para el trabajo escénico.

Así, en un sentido culturalmente amplio, el concepto se ha seguido desarrollando “como metáfora central y herramienta crítica para una desconcertante variedad de estudios, cubriendo casi cualquier aspecto de la vida humana”, de un modo que, tal como lo señala Carlson, un cuerpo tan amplio de análisis y comentarios puede parecer, en principio, “más un obstáculo que una ayuda” (2004, p. ix). Esta amplitud es la que lo llevó a consignar la ya citada descripción de performance como un “concepto esencialmente en disputa” [*an essentially contested concept*]¹⁰.

Llegados a este punto, vale la pena salir del mero ejercicio de inventariar definiciones incompletas para proponer al menos cuatro constantes en estas trayectorias del impasse teórico que se intenta establecer.

En primer lugar, voy a proponer que las precisiones teóricas de las nociones vinculadas a lo performativo nunca terminan de consolidarse, en parte, debido al carácter metafórico, utilitario y auxiliar que su uso mantiene en muchos contextos en que aparece. En casos ya expuestos como los de la antropología o la sociología, y producto de su deriva histórica también en los estudios de performance, los ejercicios analíticos se conforman con indicar que observan determinadas prácticas *como si fueran* escenas seleccionadas, ya sea de la experiencia cotidiana o de determinadas prácticas rituales. Para estas aproximaciones, el ejercicio analítico surge como una operación resultante de unas observaciones que han sido recortadas y trabajadas, en las que, como vimos en referencias a Bal o Conquergood, nada relevante se jugaría al debatir precisiones sobre los conceptos de performance o performatividad.

En segundo lugar, sugiero que parte de ese descuido en las formulaciones específicas de nuestros conceptos se alimenta de lo que en la década de los ochenta del siglo

¹⁰ Carlson recoge esta observación de un artículo publicado en 1990 por Mary Strine, Beverly Long and Mary Hopkins, “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities”. La idea de los conceptos en disputa había sido, a su vez, recogida de la obra del filósofo escocés W. B. Gallie, *Philosophy amd the Historical Understanding* (1964), en la que proponía que ciertos conceptos, como arte y democracia, contenían discrepancias sobre su esencia que estaban incorporados en el concepto mismo.



pasado Jonas Barish describiera como el prejuicio anti-teatral, una actitud de sospecha generalizada respecto de las acciones humanas comprendidas en tanto representación, a partir de su problemático estatuto frente a las consideraciones sobre la verdad. Como subraya Marvin Carlson, el “sostenido prejuicio anti-teatral en occidente” de raíz culturalmente profunda habría “obrado contra el establecimiento del teatro como un objeto académico totalmente respetable” afectando por extensión a los aportes conceptuales desde el campo de lo performativo (2011, p. 13). El origen de este prejuicio, rastreado hasta la obra de Platón, es retomado por autores cristianos tempranos como Tertuliano y San Agustín, por teólogos protestantes de la Reforma y hasta por Jean Jacques Rousseau en sus cartas a D’Alembert. En general, el contenido de esta relación de relativa desconfianza para con lo teatral suele vincularse con la suspicacia generada ante la posibilidad de acciones humanas que, por un lado, adoptan todas las características de la autenticidad –en su lenguaje, en su expresividad, en sus emociones– pero que, al mismo tiempo, no estarían enraizadas –aparentemente– en ninguna experiencia de relación con una cierta noción de verdad. Se trata de una suspicacia que fácilmente podría derivar en un debate epistémico-ontológico mayor, que escapa a la intención y alcances de este panorama, pero que vale la pena señalar.

En tercer lugar, apunto como constante en esta ambigüedad a la prioridad del esfuerzo institucional por establecer y visibilizar un campo de lo performativo como espacio validado en el debate intelectual y académico a nivel global, como vimos en el caso norteamericano descrito en la sección anterior. En ese sentido, el empeño de destacadas autoras y autores, referentes en este cruce de arte y academia, parece haber estado puesto esencialmente en la consolidación de los espacios ganados desde una perspectiva de disputas en el campo de lo académico, las que habrían necesitado de un periodo de asentamiento y reconocimiento antes de poder hacerse cargo de unas definiciones onto-epistemológicas pendientes, como las que buscamos rastrear aquí.

Por último, quiero sugerir que la plural emergencia disciplinar de las miradas sobre lo performativo ha chocado repetidamente con un obstáculo epistemológico propio de su contexto histórico, que hace necesario buscar otro posible punto de partida para considerar la cuestión. En efecto, como nos lo recuerda Santiago Castro-Gómez, el “conocimiento verdadero (*episteme*)” moderno, científico, ha debido “fundamentarse en un ámbito incorpóreo, que no puede ser otro sino el *cogito*”, reproduciendo un modelo epistémico moderno y colonial que ha sido descrito por este autor como la

“hybris del punto cero” (Castro-Gómez, 2007, pp. 81-82). Tratándose de un campo de lo corporal, de lo realizado por seres humanos en redes de interacción social, una perspectiva teórica fundada en las divisiones disciplinares y la fragmentación parece constitutivamente ciega a algunas condiciones de posibilidad de la definición de lo performativo.

Establecido el vacío anunciado y revisadas muy sintéticamente algunas constantes que explicarían su devenir, avancemos en el argumento hacia un espacio más propositivo respecto de las definiciones pendientes, que proponga puentes y andamios para integrar los diversos aportes reflexivos más allá de las constantes de ambigüedad ya descritas.

Una nueva perspectiva de definiciones

Comencemos por visibilizar, en este tercer movimiento del panorama que se propone, una nueva vertiente de aproximación a la cuestión del hacer humano, complementaria a aquellas que hemos revisado en la primera sección de este texto. Desde mediados de los años setenta, el filósofo argentino mexicano Enrique Dussel proponía la necesidad de superar la relación “moderna europea” que privilegiaba las comprensiones “sujeto-objeto” de la realidad, para ennoblecer “la posición sujeto-sujeto, persona-persona”, con el fin de iniciar un “discurso filosófico desde otro origen” (2011, p. 44). Este nuevo punto de partida lo complementa nuestro autor con una preocupación analítica por desarrollar una “teoría filosófica de toda producción humana” (1984, p. 9). Esta preocupación por comprender la acción humana en tanto capacidad de producción es consciente –en esta etapa inaugural– de las dificultades para precisar diversos aspectos de su desarrollo, derivadas de “la falta de conceptos que lo permitan” (p. 15). Sin embargo, tanto desde su *Filosofía de la poiésis* como en su *Filosofía de la liberación*, ambos textos escritos en 1976 aunque publicados más tarde, Dussel ya está ocupado de esta pregunta antrópica por el hacer.

En la década siguiente, nuestro autor emprenderá una la lectura metódica y exhaustiva de la obra de Karl Marx. Al revisar detenidamente el proceso de escritura de *El Capital*, Dussel descubre la centralidad de la noción de trabajo vivo, una categoría usada de modo poco sistemático pero que aparece una y otra vez en las diferentes redacciones



de Marx como clave ontológica para comprender ese proceso de producción de valor y acumulación de capital que el filósofo alemán intenta desentrañar. En palabras de Dussel, el rol del trabajo vivo *"es el tema más importante de todo "El Capital"."* Precisamente porque es en ese momento en el que *"se produce el "pasaje (Übergang)" de lo no-capital al capital, del "trabajo vivo" al trabajo objetivado subsumido, "incorporado (einverleibit)" (1990, p. 139).*

El "trabajo vivo" [propone Dussel], si nuestro análisis es acertado, sería así el *concepto* (y también la *categoría*) más simple, más originaria, la supuesta en todo el discurso dialéctico de Marx. Si el "desarrollo del concepto del capital" es la tarea de la crítica dialéctica de Marx, [...] todo ese despliegue supone, anteriormente y como su punto de partida: *el desarrollo del concepto de "trabajo vivo"* (1994, p. 216).

Al reparar en el trabajo vivo como categoría, Dussel subraya junto a Marx el redescubrimiento de una capacidad humana, la del trabajo, como un hacer corporal que –y esta es la clave– es capaz de producir *"algo creado de la nada"* (Marx, 1975, p. 261). Este giro comprensivo, gracias al rescate dusseliano, escapa de las meras consideraciones economicistas en las que se podría encuadrar la tarea de Marx, y propone un quiebre onto-epistémico al situar al ser humano, su corporalidad, su acción y su vida al centro de la reflexión. Y es justamente esa posición de centralidad del hacer la que nos permite fundamentar una nueva definición de performatividad.

Llamaremos performatividad tanto a la capacidad como al proceso emergente en el que el ser humano, a través de todas y cada una de sus acciones, produce relaciones sociales por medio del hacer concreto de su trabajo vivo. Esta capacidad o trabajo performativo marca una transición desde una potencia todavía no-objetivada, una capacidad del cuerpo humano y su vida, hacia su expresión productiva, creadora y transformadora, expresada a veces en forma de objetos, es decir, de trabajo objetivado, pero sobre todo encarnada en relaciones no materiales, relaciones sociales en forma de trabajo intersubjetivado o producido entre seres humanos. Lo performativo es una capacidad humana que se despliega en un sistema de relaciones sociales, materiales y simbólicas producidas de un modo situado, histórico.

Lo realizado, lo performado, serán entonces relaciones sociales entre humanos. “En efecto, “el complejo de los trabajos privados es lo que constituye la totalidad del trabajo social (*gesellschaftliche Gesamtarbeit*)” [...]” (Dussel, 1984, p. 93). Es importante aquí insistir en la necesidad de ampliar la comprensión de la idea de trabajo más allá de su tradicional concepción economicista. Lo performativo, definido desde esta perspectiva, incluye las experiencias en el lenguaje de Austin o Derrida (posponiendo por ahora esa disputa); las experiencias sociales en Goffman o de la cultura en Singer; la producción del género en Butler; y la amplia gama de objetos abordados por los estudios de performance. Dussel va desplegando un nuevo panorama comprensivo que nos permite percibir el modo en que las “relaciones humanas están mediadas por cosas” y las de las cosas por seres humanos (p. 93), pero todas esas relaciones se fundan en un despliegue material del hacer, de un potencial performativo siendo realizado.

Vale la pena insistir en el carácter situado e intersubjetivo del despliegue de la performatividad humana, ya que, como nos recuerda Santiago Castro-Gómez, “toda comunidad humana se encuentra atravesada por *relaciones de fuerza*, lo cual quiere decir que ninguna fuerza particular puede definirse con independencia del sistema de fuerzas que la constituye, bien sea como fuerza afectante o como fuerza afectada” (2019, p. 65). Castro-Gómez nos ofrece herramientas conceptuales para describir esa red de relaciones a partir de su lectura de los trabajos del último Foucault, al reconocer allí nociones específicas que permiten describir el modo en que la acción humana opera performativamente en la realidad. Poniendo en diálogo su reflexión con esta perspectiva, podemos ver cómo las acciones humanas de los individuos particulares, cargadas con su capacidad productiva/performativa, se articulan en prácticas, es decir, en lo que los seres humanos “*realmente hacen cuando hablan o cuando actúan*” (Castro-Gómez 2015, p. 30). Subrayemos aquí la complementariedad con la reflexión de Dussel/Marx, toda vez que, en esta perspectiva, las “cosas” aparecen como “objetivaciones de las prácticas”.

Ahora bien, señala Castro-Gómez, “las prácticas (discursivas y no discursivas) son acontecimientos: *emergen* en un momento específico de la historia y quedan inscritas en un entramado de relaciones de poder. Sólo hay prácticas en red.” (p. 31) Aparece así una tercera noción que complementa las posibilidades de análisis de la performatividad ya que, además de las acciones y las prácticas, necesitaremos comprender esas redes



en tanto dispositivos: como ensamblajes, articulaciones o entramados de prácticas. Por último, en esta revisión sintética del aporte epistemológico que la perspectiva de Castro-Gómez está abriendo para nosotros a partir de su lectura de Foucault, reconocemos la categoría de tecnologías, redes de relaciones organizadas en torno a la dimensión estratégica de las prácticas considerando su eficacia, sus medios técnicos y su cálculo (pp. 36-37). Interesa aquí, más que profundizar en cada una de estas nociones, el valorarlas en tanto potenciales herramientas que anuncien nuevos rumbos para esta propuesta de definición conceptual. Primero, como una estabilización sustantiva de la performatividad como categoría y, además, como un instrumental de análisis que nos permita articular futuras reflexiones¹¹.

Cerremos este apartado sugiriendo algunas distinciones para ser trabajadas y reelaboradas en futuros diálogos en torno a la serie conceptual que hemos analizado a lo largo de este trabajo. Podemos sintetizar una definición de performatividad al describirla como la capacidad humana de producir relaciones sociales. Performance, en este contexto, aparece como un concepto instrumental, con un fuerte potencial interdisciplinar, que describe un recorte en el continuo acontecer de esa producción, un encuadre situado temporal y materialmente, que se propone ya sea con fines productivos, estéticos o reflexivos. El performance art, de acuerdo con esta rápida serie de definiciones, sería un modo de creación adscrito al campo de las artes, un género que usa a la performatividad –en tanto proceso vivo, material– para componer sus obras, relevándola por sobre los productos –la objetualidad– de su producción. Se trata, por cierto, de una práctica artística en desarrollo, que seguirá enfrentando sus propios desafíos de definición.

Para concluir

Es posible que algún/a lector/a haya resentido un cierto desequilibrio estructural respecto de la extensión de las diferentes secciones de este texto, en particular por el amplio espacio dedicado a la primera sección centrada en la revisión histórica. Pero he

¹¹ Por ahora, y como clave para un diálogo futuro, valga sugerir que concebir a la performatividad como una constante antrópica podría ser útil al propio Castro-Gómez en su tarea de pensar la universalidad más allá de los falsos “universalismos” de signo moderno, colonial y eurocentrado, un proyecto que el autor ha anunciado en su libro de 2019.

considerado necesario exponer el despliegue múltiple de las emergencias en torno a lo performativo, aun en forma de un panorama incompleto y selectivo. Y es que se trata de aprovechar la distancia de una mirada situada para iluminar tanto los límites como la riqueza de estas controversias teóricas, ya que también forma parte de un modo de participar del debate por el conocimiento y la producción que encuentra sus raíces en una cierta tradición latinoamericana. No se ha pretendido refutar ni negar los diversos aportes previos, sino que volver a considerarlos en una mirada integradora de la experiencia humana del hacer.

Nuestro tiempo nos enfrenta a nuevos desafíos locales y globales. Este trabajo puede parecer excesivamente conceptual, abstracto, pero en este esfuerzo también se intenta recoger –de nuevo, desde la experiencia latinoamericana– la saludable tradición de construir reflexiones para intervenir políticamente en nuestro presente y en nuestras realidades. La perspectiva performativa nos recuerda que estamos construyendo el mundo día a día, sin ingenuidad ni fatalismo, sino con la red de manos y piernas, cerebros y corazones de todas y todos, desplegados en la acción. Nos queda trabajo por hacer.

Referencias

- Allain, P. & Harvie, J. (2006) Performance/Performativity. En *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Routledge.
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. CENDEAC.
- Bial, H. (2011). Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age. En J. Harding & C. Rosenthal (Eds.), *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum* (pp. 85-97). Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (1998) Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 9 (18), 296-297.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Carlson, M. (2004) *Performance: a critical introduction*. Routledge.
- Carlson, M. (2011). Performance Studies and the Enhancement of Theatre Studies. En J. Harding & C. Rosenthal (Eds.). *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Palgrave Macmillan.

- Castro-Gómez, S. (2007). Descolonizar la universidad. La hybris del punto cero. En S. Castro-Gómez y R-Grosfoguel (Comps.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores.
- Castro-Gómez, S. (2015). *Historia de la gubernamentalidad I. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Siglo del Hombre Editores.
- Castro-Gómez, S. (2019). *El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Conquergood, D. (1995). Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion. *TDR*, 39 (4), 137-141.
- Culler, J. (2000). Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative. *Poetics Today*, 21 (3), 503-519.
- Derrida, J. (1994). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Cátedra.
- Dussel, E. (1984). Filosofía de la poiésis. En *Filosofía de la producción*. Editorial Nueva América.
- Dussel, E. (1990). *El último Marx (1863-1882) y la liberación latinoamericana. Un comentario a la tercera y cuarta redacción del "El capital"*. Siglo XXI.
- Dussel, E. (1994). *Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Dussel, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. Fondo de Cultura Económica.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books – Doubleday
- Lyotard, J. (1986). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Marx, K. (1975). *El capital. Crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Routledge.
- Schechner, R. (1966). Approaches to Theory/Criticism. *The Tulane Drama Review (TDR)*, 10 (4), 20-53.
- Schechner, R. (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Schechner, R. (2002). Foreword. En N. Stuckyn & C. Wimmer (Eds.) *Teaching performance Studies*. Southern Illinois University.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso ediciones.