

Performatividad: epistémica comparada de un concepto en disputa¹

ALBORNOZ, Francisco / Universidad de Chile - fjalbornoz@gmail.com

Eje: Teorías Comparadas de Teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: performatividad – performance – teatro

Resumen

Hace algunos años y por casusas que, por cierto, no interesa explicar aquí, fui por primera vez en mi vida a una exposición de automóviles. Maquinas impresionantes brillaban al sol con sus carrocerías impecables y sus motores abiertos para el goce de las y los asistentes. En el contexto de este Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado me siento como si en medio de esa deslumbrante exhibición de artefactos mecánicos –o, en esta ocasión, la exposición de casos que se abordan en la mayor parte de las diversas mesas del evento, y de los textos recogidos en esta publicación– yo apareciera para mostrar un destornillador, una llave, un puñado de tuercas y un trapito manchado con grasa.

Y es que, en el marco de este encuentro quisiera centrar mi exposición no en el análisis de casos específicos –puestas en escena, autorías o direcciones– sino en algunos conceptos y categorías, es decir, en el conjunto de herramientas que utilizamos para pensar, decir y hacer esto que pensamos, que decimos y que hacemos.

Concretamente, quisiera sugerir que avanzar en una perspectiva comparada del estudio de la teatrología nos permite pensar un ejercicio que no solo se centre en el análisis de los casos, las poéticas y las estéticas, sino que abarque también una mirada sobre la epistémica, es decir, sobre la producción de los conceptos con los que intentamos iluminar nuestras prácticas y reflexiones.

Junto a Jorge Dubatti pensamos que estas preguntas epistémicas se comprenden mejor a la luz de un cierto “cambio mundial en la dinámica de los estudios teatrales”, cambio que se expresa en la necesidad de no aplicar más unos principios *a priori* y abstractos, sino que, inspirados por una “actitud radicante”

¹ Esta ponencia forma parte del proyecto Fondecyt de Iniciación 11230863 titulado “Performatividad y puesta en escena: conceptos, casos y momentos desde una perspectiva latinoamericana”, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID Chile.

reconozcamos “un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades” para “reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos” (2020, 25). Así podemos compartir la idea de Natacha Koss de trabajar en torno “a conceptos y palabras que provienen de la praxis, de la observación de los devenires específicos del teatro en cada territorio, en detrimento de las nociones totalizadoras o de pretendida universalidad” (2021, 3). Y es clave aquí detenernos un segundo para subrayar la cuestión de la pretensión de lo universal, ya que no se trata de negarnos a su posibilidad, sino más bien de apostar por la construcción de unos nuevos universales situados, históricos, siempre provisorios y, quizás valga la pena decirlo, democráticamente contruidos.

Performatividad y su caja de herramientas

Para mirar esta caja de herramientas, consideremos por un momento el siguiente listado de palabras: performance – performativo – performático – performar. Vistas desde lejos, esas palabras podrían parecer islas cercanas en un archipiélago aparentemente conocido; formaciones que no alcanzamos a distinguir si son partes de una misma gran estructura que se revelará completa cuando baje la marea, o si son entidades diversas, complejas, singulares y plurales a la vez. Lo que quisiera hacer a continuación es proponer un mapa histórico y conceptual que nos permita ubicarnos en la geografía de estos conceptos que pueden ser descritos, como lo hiciera Marvin Carlson, como esencialmente en disputa (2004, 1), para trenzar nuestras prácticas concretas con estos modos de pensarlas que se reconocen detrás de los nombres, detrás de las categorías que usamos, percibiendo con más nitidez las características de estas formaciones y visibilizando los nuevos territorios y horizontes que se abren desde Latinoamérica.

El mapa que aquí se presenta nos permite identificar tres rutas, tres caminos que nos llevan hasta los conceptos que nos proponemos conocer. Reconstruir estos caminos nos permitirá repensar su historia, así como valorar lo que aparece y lo que se oculta en esos recorridos. Porque, justamente, el problema de la asimilación acrítica de los conceptos –y de la pretensión de universalidad de la que nos advertía Natacha Koss– es que nunca es inocente. No se puede des-localizar el pensamiento sin comprometer severamente su capacidad crítica.

Las tres rutas de este mapa podrían ser descritas de modo muy general como los caminos europeo, norteamericano y latinoamericano para arribar a nuestro archipiélago de conceptos.

La ruta europea

Uno de los antecedentes más distantes que podemos reconocer en esta cartografía coincide con la aparición de una palabra en el francés antiguo, *parfurnir*, cuyos primeros registros de uso se encuentran en la Europa del siglo XIV con el sentido de completar totalmente algo (Jones, 59). Ya en el siglo XV el sustantivo *performance* se identifica en inglés, usado en su triple vertiente de ejecutar una acción; considerar la eficiencia de su realización; o referir al desempeño artístico en, por ejemplo, el teatro. Quisiera destacar ese contexto histórico de sociedades europeas protocapitalistas en las que, como subraya Juan Albarrán, surgen nuevas palabras para describir, a su vez, nuevos modos de producción tanto de acumulación de capital como de relaciones sociales (2019, 17). Sintetizando un recorrido que merecería mucha mayor atención por los detalles, saltamos desde esa aparición en el lenguaje hasta los inicios del siglo XX, a los desarrollos de una ciencia del teatro en las proposiciones de Max Herrmann y su defensa de una comprensión de la teatralidad que la separe de la literatura para abordarlo en su especificidad en tanto acción y encuentro. Este camino va a continuar hasta el que hoy pueda ser considerado su hito teórico más reconocible en las proposiciones para una *Estética de lo Performativo* de la autora alemana Erika Fischer-Lichte (2011, 71 y ss). Hasta aquí, este recorrido no parece especialmente desconocido para una exploradora o explorador de nuestro campo, aunque podría haber llamado la atención la omisión de una huella central, como es la obra del filósofo inglés John L. Austin y sus aportes a la definición de lo performativo en lingüística, en su obra fundacional *Cómo hacer cosas con palabras* (2008). Y es que he postergado la revisión de este desvío precisamente porque, tratándose de un autor británico cuya obra central es publicada de forma póstuma en 1962 recogiendo una serie de conferencias dictadas en 1955 en la Universidad de Harvard, Estados Unidos, el trabajo de Austin puede ser considerado como un puente, un sendero que se bifurca para conectar con nuestro segundo camino principal, el norteamericano.

La ruta norteamericana

Será en la década del sesenta cuando en Estados Unidos comience su trabajo artístico y académico Richard Schechner, nombre propio que elegimos aquí para encarnar –a modo de ejemplo– unas rutas que desembocarán en 1979 en el primer curso universitario de Teoría de la Performance, y al año siguiente en la modificación del nombre del Departamento de Drama a Departamento de Estudios de la Performance en la Universidad de Nueva York. Esta red de caminos incluye los valiosos aportes de muchísimas autoras y autores, de investigadoras como Diana Taylor, que siguen trabajando desde lugares como el Instituto Hemisférico de Performance y Política, un centro de reunión para la creación

e investigación de referencia mundial al día de hoy. En esta síntesis cartográfica no alcanzaremos a profundizar en la riqueza de los aportes llegados desde estas coordenadas, pero esta falta de exhaustividad no quiere en ningún caso minusvalorar la relevancia de estas contribuciones.

Sin embargo, las formulaciones teóricas producidas desde este espacio académico, desde esta ruta norteamericana, no parecen haber logrado despejar la cartografía de los conceptos que nos ocupan: performance – performativo – performático – performar. ¿Son sinónimos? ¿Aluden a lo mismo? Como se ha expuesto en un artículo relativamente reciente,

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 (Albornoz, 2021, 20).

Revisemos, pues, la tercera de las vertientes que nuestro mapa intenta visibilizar.

La ruta latinoamericana

La proposición que aquí se presenta sugiere identificar una tercera ruta, un recorrido que desde las prácticas y reflexiones desde Latinoamérica nos permitan aclarar este territorio, nuestra pertenencia y nuestra orientación dentro de sus márgenes y, quizás, más allá de sus horizontes.

La clave teórica aquí la encontramos en el trabajo que el filósofo argentino Enrique Dussel despliega desde los años ochenta, releendo atentamente por una década a Karl Marx y sus diferentes redacciones de *El Capital*, para identificar la categoría de “trabajo vivo” como concepto clave de su aporte teórico. “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.” (Albornoz, 27).

Así podemos llegar por fin a una definición que supera el *impasse* teórico descrito antes, desde una mirada latinoamericana que permite sopesar los diferentes aportes de los rumbos ya descritos, al estar implicado de modo profundo con nuestras prácticas situadas de crítica categorial.

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 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. (Albornoz, 27).

Mapas, viajes, horizontes

Esta exposición ha buscado relevar la categoría de Performatividad como aquella que describe específicamente la acción humana de producir relaciones sociales, ya sea en un sentido general, en la experiencia de la vida cotidiana, o específicamente en el contexto de las artes escénicas.

¿Para qué sirve todo esto? Dije al principio de estas líneas que esta exploración iba a centrarse en el debate epistémico, pero quizás sea útil cerrar esta intervención con un par de consideraciones aplicadas a casos concretos, para iluminar el rumbo de futuras exploraciones. La oportunidad que este Congreso ofrece como espacio de encuentro y reflexión compartida permitirá hacer estas consideraciones desde dos perspectivas complementarias. Primero, desde reflexiones generales de una casuística que podrá ser rastreada en obras concretas, y luego, proponiendo un ejercicio muy general de incipiente diálogo con otras de las exposiciones que han intervenido en esta instancia, y cuyos textos podrán ser encontrados en las páginas de esta publicación.

Sobrevolemos, en el primer escenario, un ejemplo sobre mecanismos de puesta en escena y otro de procedimientos para la actuación; consideremos un caso de Chile y otro en Argentina para sugerir posibles desarrollos productivos de esta estabilización conceptual de la idea de performatividad.

En los días en los que comparto esta reflexión, septiembre del año 2023, uno de los debates centrales en Chile gira en torno a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de estado. En ese contexto ensayamos y estrenamos la obra *Un puñado de canciones*,² una exploración sobre la memoria que se plantea directamente celebrar el golpe. Pero valga una aclaración importante, se trata –en la obra– de celebrar el golpe de estado del 29 de junio de 1973, un golpe que el presidente Salvador Allende logró detener en pocas horas. Un acontecimiento histórico que tuvo lugar menos de tres meses antes de ese definitivo martes 11 de septiembre, cuando la violencia ya no pudo ser contenida. En el mes de julio del 73, pocas semanas después de ese triunfo de la Unidad Popular sobre el golpismo, se publicó un disco, un LP doble que contenía el discurso completo que el presidente improvisó la tarde de ese ataque, frente

² *Un puñado de canciones*, estrenada en el Teatro Nacional Chileno por el Colectivo 33 1/3, con dirección de Francisco Albornoz.

al Palacio de La Moneda, ante la multitud popular que se acercó a defender a su gobierno cuando el peligro de los tanques había sido neutralizado. El disco contenía, además, una decena de canciones que fueron escritas para celebrar ese triunfo sobre el facismo. Estos acontecimientos se encuentran casi olvidados en las versiones de la historia que se impusieron en las últimas cinco décadas en Chile, y la labor de esta puesta en escena comenzó como el ejercicio sencillo de reunirnos a escuchar esos audios, discurso y canciones. En ese trabajo se hizo muy clara la constatación de que la memoria, esa presencia del pasado en el presente como la definiera Paul Ricouer, es un contenido que habita los cuerpos de un modo mucho más complejo que el que nos señalan los meros relatos, las narraciones de la historia. La memoria es el producto emergente de un trabajo performativo. Para el público que ha participado del proceso ha significado la recuperación de fragmentos olvidados de su propia herencia, superando esa nostalgia de la izquierda contra la que nos advertiera Enzo Traverso. Y para el equipo creativo, compuesto fundamentalmente por artistas jóvenes, la noción de performatividad y específicamente el ejercicio de este trabajo performativo ha sido un modo de re-inscribirse en una escena nacional frente a los interesados discursos de sectores que intentan clausurar la recuperación de esa memoria con argumentos que apuntan a que las generaciones más jóvenes no podrían opinar de acontecimientos que no vivieron, que no sería apropiado intervenir si no se es víctima directa de algún tipo de violencia estatal, o que el golpe criminal perpetrado por militares y civiles en 1973 puede ser empatado en algún sentido con los movimientos sociales que nos llevaron a los acontecimientos del estallido social de octubre de 2019. El trabajo performativo de reconstrucción de la memoria del golpe que Chile logró detener ha significado un modo original y renovador de enfrentar estas fechas significativas, y su productividad artística, social y política está todavía por desplegarse para ser valorada con mayor complejidad.

Por otro lado, abordando un ejemplo diferente, pensemos en la renovación de los lenguajes actorales y en particular del realismo en el teatro argentino, un proceso que ha fascinado a buena parte de las audiencias a nivel nacional e internacional y que tiene a sus artistas teatrales de diversos oficios – dirección, actuación, dramaturgia– destacando en escenas tan diversas como Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile o Madrid. Para alimentar el ejemplo que busco trazar aquí podría considerarse que el estreno de *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese, en el año 2001, marca un hito relevante en ese recorrido de renovación. Lo que aparece en escena, como diría el propio Veronese, ya no es lo que el autor escribió sino aquello que la escena necesita, (2023) lo que, en la perspectiva que aquí intento ensayar, se traduciría en una actuación alimentada de una crudeza de la pura performatividad, del puro acontecer de la producción de relaciones sociales entre los seres humanos reunidos en ese momento, en esa escena, en esa sala. Estamos pensando aquí con Fischer-Lichte y su descripción de la acción escénica

como aquella que cumple la doble función, performativa y referencial, para sugerir que esta nueva fuerza de la actuación que disfrutamos en Argentina podría explicarse como un redescubrimiento de la performatividad por sobre cualquier otra consideración –por sobre la literatura– aun cuando se trate de obras de teatro que todavía pueden clasificarse en los territorios de aquello a lo que referimos como realismo.³

Ahora asomémonos a los posibles diálogos con las reflexiones que han iluminado los días de este Congreso y las páginas de su publicación resultante. Voy a proponer breves cometarios a las conferencias y ponencias que se han presentado en el marco de este encuentro, para ilustrar otros rumbos posibles para comprender y operacionalizar la noción de performatividad, –y para tentar un posible diálogo futuro con tantas y tantos colegas. Estos comentarios pueden agruparse en observaciones que caben dentro del ámbito de lo disciplinar, si es que convenimos en que el estudio de las artes escénicas va configurando de a poco su propio campo, o que abren una perspectiva inter/trans/indisciplinar al servir de herramienta y eslabón para las aperturas reflexivas más allá de la escena que tanto valoramos en nuestra labor creativa y reflexiva.

En su comunicación inaugural, “Poética y espectador implícito en *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Veloso: análisis de Poética Comparada”, Jorge Dubatti presentó sus reflexiones sobre las tipologías de la expectación. Allí encontramos la constatación de que la obra escénica ‘le hace algo’ a quienes la espectan y, complementariamente, que el rol de la expectación produce también una transformación en quienes ejecutan la obra. Las relaciones humanas producidas en el contexto de la obra producen nuevas formas de subjetividades, lo que representa una forma concreta de producción y trabajo performativo. Por otro lado, Melissa Cammilleri y su trabajo “*Trouble in Mind*. Problemas de traducción, racismo y género en una obra teatral de Alice Childress” nos permite proponer el pensar la traducción teatral desde una perspectiva de performatividad considerando sus proposiciones como una forma de abordar el traslado del texto de un idioma a otro ya no como un problema lingüístico, sino como un asunto de producción de relaciones sociales, usando las proposiciones de la propia Cammilleri para argumentar esta posibilidad. Una productividad conceptual para la idea de performatividad también podría dialogar con los trabajos de Noelia Morales “Archivos profanados: actuación y testimonio en las obras *Mi vida después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)” y de Rubén Guerrero “La botica del Ángel: escritura expuesta en el museo”, en el sentido de pensar el modo en que es la acción humana, ya sea desde el equipo creador o de la experiencia de las y los visitantes a un espacio museo, aquella fuerza que

³ Quienes, en el contexto de las actividades complementarias del Congreso, pudieron disfrutar de la función de *La omisión de la familia Coleman* quizás puedan volver a reflexionar sobre esta idea.

activa y actualiza los materiales inertes de archivo. Performatividad sería aquí una actividad humana que amplifica las posibilidades de comprender lo que ocurre en los casos abordados.

Y más allá de las consideraciones disciplinares, podemos proponer diálogos con los trabajos, por ejemplo, de Galo Ontivero y de Mora Grinblat Seldes. En el primer caso, “La producción teatral porteña como campo de exhibición (rápidamente accesible a la mirada)” es una reflexión que nos conduce a preguntas clave para nuestro tiempo y nuestra vida mucho más allá del campo del arte. La gigantesca crisis de presencia que ha significado la pandemia mundial de Sars-Covid 19 y sus efectos sobre la limitación de la copresencia podría ser abordada desde nuestras reflexiones como un campo de trabajo plenamente performativo y que se interroga por los límites mismos de lo que nos define como humanidad. Por otro lado, en “Gesto popular y derecho a la belleza: la actuación entrelíneas de las manifestaciones populares de una Argentina arrasada” encontramos una mirada aguda a las ‘actuaciones sociales’ que puede encontrar en la noción de performatividad una herramienta que no excluya ni desestime a los cuerpos y las acciones del colectivo social que sale a la calle a encarnar y producir su nuevo horizonte político.⁴

⁴ Quisiera agradecer a cada autora y autor que presentó su trabajo en el Congreso. Si he elegido solo algunos casos para proponer comentarios es debido a las limitaciones tanto de este espacio de escritura como de mi propia capacidad para visibilizar más conexiones relevantes, las que seguramente el lector o lectora podrá, si corresponde, continuar desarrollando. Y sumo mi agradecimiento al equipo organizador de ATEACOMP por el relevante trabajo que realizan para permitir nuestro encuentro.

Para cerrar / abrir

El trabajo aquí presentado tiene una triple intención. Se trata de aportar observaciones que conduzcan a construir una historia, definir un concepto y visibilizar un campo. Estas primeras notas cartográficas son una introducción muy general que, espero, sirvan para tentar a futuras exploraciones que puedan encontrar más fácilmente su camino.

Recuperar el sustantivo performatividad como el-nombre-de-algo ya es –en sí mismo– un proyecto político, artístico y académico. Ya se ha superado lo suficiente el debate ciego por el uso de la palabra, por su correspondencia en nuestro idioma o por su origen extranjero. Performatividad es una palabra nuestra, como todas aquellas que nos permiten nombrar y compartir algo de nuestra propia experiencia, y es importante que no nos dejemos expropiar. Performatividad es el nombre de un concepto que nombra a un tipo de producción humana. Es el resultado de una historia en la que podemos encontrar nuestro lugar y seguir definiendo nuestro aporte. Y es la puerta de entrada a un campo, a un territorio, el campo de lo performativo, ese espacio de relaciones sociales que producen ni más ni menos que la vida humana.

Bibliografía

- Albarrán, Juan. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Cátedra, 2019.
- Albornoz, Francisco. “Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo”. *Cuadernos del CILHA* 35, pp. 1-31. <https://doi.org/10.48162/rev.34.029>
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 2008.
- Carlson, Marvin. *Performance. A critical introduction*. Routledge, [1996] 2004.
- Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa, 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Abada, 2011.
- Jones, Amelia. “Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material”, en Chantal Pontbriand (ed.), *Per/Form. Cómo hacer cosas con palabras*. CA2M / Sternberg Press, 2014.
- Koss, Natacha. *Mitos y territorios teatrales*. Argus-a, 2021.
- Veronese, Daniel. “Una obra es lo que la escena necesita, no lo que el autor escribió”, *Página 12*, 28 de abril de 2023.