



## **LA PUESTA EN ESCENA DE LA VIDA Y EL ARTE**

Estudios de la performatividad en la danza contemporánea en Chile para la  
primera década del siglo XXI

**Tesis para optar al Título Profesional de Profesora de Danza**

VESNA BRZOVIC GAETE

Profesora Guía: Alejandra Castillo Vega

Santiago de Chile

2012

## **DEDICATORIA**

Al lector.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi familia y amigos.

## LICENCIA



La puesta en escena de la vida y el arte. Estudios de la performatividad en la danza contemporánea en Chile para la primera década del siglo XXI. por Vesna Brzovic

Gaete se encuentra bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en

<http://fusadanza.blogspot.com/>

## RESUMEN

Esta investigación nace a partir de la necesidad de amplificar el campo discursivo de la danza contemporánea en Chile, centrada principalmente en la performatividad como eje, a partir de la filosofía del lenguaje, los estudios de género y la performance. En este sentido el objetivo principal fue poder establecer una analogía entre la teoría de los actos de habla de John Austin con la práctica de la danza, para a su vez, definir conceptos pertenecientes al universo teórico de la danza y como ellos se aplican en el hacer. Esta investigación se ocupa de revisar los autores más relevantes en cuanto performatividad se refiere, y luego confrontar estas revisiones con las nociones que la bibliografía chilena de danza entrega respecto a la composición en la danza contemporánea. En este sentido, el campo es limitado, por lo tanto esta revisión no se restringe a dicho tema en particular, sino más bien a las publicaciones que se han realizado en estas últimas dos décadas. Finalmente, se hace una revisión de la historia y de las características de la performance para enlazar la performatividad y la danza en la teoría, de manera de instalar una plataforma conceptual que dialogue con el hacer.

Performatividad – agencia – interpelación – ideología – experiencialidad.

## INDICE

DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS.....	ii
LICENCIA.....	iii
RESUMEN.....	iv
INTRODUCCIÓN.....	1
PROBLEMATIZACIÓN.....	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	6
HIPÓTESIS.....	6
OBJETIVOS.....	7
I. LOS ALCANCES DE LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE.....	8
1.1 La filosofía/ El mundo.....	8
1.2 Wittgenstein y los juegos de lenguaje.....	9
1.3 El decir y hacer de John Austin.....	12
1.4 Las reglas y apuestas de John Searle.....	17
1.5 Definir el lenguaje.....	18
II. LAS TRAMAS DE ESTE JUEGO DE LENGUAJE: IDEOLOGÍA Y PERFORMATIVIDAD.....	20
2.1 Aparato (represivo) de Estado y Aparatos Ideológicos de Estado.....	20
2.2 Identidad normada, dispositivos de poder y espectáculo.....	22
2.3 Performatividad.....	25
2.3.1 El paradigma de la construcción.....	27
2.4 Identidad y agencia.....	29
III. LA PERFORMANCE.....	31
3.1 Orígenes históricos y estéticos.....	31
3.1.1 Las primeras corrientes.....	31
3.1.2 La Bauhaus y su influencia en Estados Unidos.....	34
3.1.3 Los nuevos manifiestos.....	35
3.1.4 Del auge de los medios de comunicación.....	37

3.1.5 Los 90' a la actualidad.....	39
3.2 Performance y performatividad.....	40
IV. LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....	42
4.1 Cultura y contextos de la creación artística.....	42
4.2 Dinámicas de la creación.....	45
4.2.1 La puesta en escena.....	47
4.2.2 El cuerpo del sujeto.....	48
4.3 Plataformas de búsqueda.....	49
CONCLUSIONES.....	53
REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍAS.....	56

## INTRODUCCIÓN

### **La danza tiene un cuerpo que baila, pero que no sabe que es humano**

A partir de una visión histórica, respecto a cómo la danza se ha insertado dentro del sistema formal de cultura en Chile, tenemos las universidades, los colegios, la celebración del día de la danza cada año, Santiago a Mil y los centros culturales del gobierno de turno. Respecto de la expresión escénica que este arte concibe, tenemos festivales de danza emergentes, nacionales e internacionales, de video danza, regionales, en pequeño formato y cada tanto temporadas de obras. En lo pedagógico no formal, muchos centros culturales ofrecen talleres de danza en diversos estilos que van desde el ballet, moderno, contemporáneo, hasta danzas tradicionales de distintos países. Ahora bien, ¿A qué llamamos danza en nuestro país? En palabras simples, cuerpo, movimiento y técnica. En palabras complejas, todos tenemos un cuerpo que movemos, por lo tanto ¿Qué y quién denomina la danza? ¿La técnica? ¿El estilo? En este momento, haciendo guiños a Duchamp<sup>1</sup>, la danza es todo lo que se señale como tal; y luego, en complicidad con Warhol<sup>2</sup>, todo es danza, pues caminar es moverse, y moverse es bailar. En este sentido, estamos citando una problemática que ya se vivió en los años 70', durante las prácticas en la Judson Church Theater en Estados Unidos, de las que nacieron la danza contemporánea y expresiones comunes hoy, como la danza contacto, la improvisación, etc. Allí se cuestionaron qué era la danza, y dentro de un contexto ya bullado social y políticamente hablando, decidieron dar el impacto sobre un arte que fue expresiva y técnicamente complejo, hacia la democratización de la práctica: todos nos movemos, todos podemos bailar. Todo movimiento es danza: caminar, rodar, aplaudir. Todos podemos bailar. Este ímpetu marco una generación, la

---

<sup>1</sup>Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>

<sup>2</sup>Danto, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.

escena y la forma de concebir la danza desde la teoría, incluso hasta nuestro país. El ejercicio de la danza no es tan complejo como parece, y con ello es fácilmente *vivable*, abordable.

La teoría de lo cotidiano en la práctica de la danza es importante en tanto deja de ser importante el qué movemos, para darle trascendencia a la experiencia misma del movimiento. Es interesante concebir que esta experiencia es a su vez la necesidad de los cuerpos hoy, desde que la cibernética nos pisotea, la experiencia es de quien la vive más que transada por el tiempo o su posterior registro en la memoria. En este sentido, la experiencia del movimiento no necesita un contexto, es simplemente poner atención un momento en lo que estamos haciendo, pero es el tiempo y el contexto los que enmarcan una cultura que esboza un plano de significados, aquellos que permiten escribir este texto, que le otorgan un sentido permeable, y del cual nos aferramos para denominar la danza y sus particularidades.

Al ver danza, aunque el espectador sepa o no lo que la denomina, la experiencia del movimiento deja de ser democrática y la noción de experiencia se limita. La escena y la enseñanza, ambas academisismos (Pérez, 2008), vuelven a plantear la danza como artística: la herencia que nos dejó la Judson Church se devuelve a sus contra-órigenes, es decir, a quienes inspiran todo este movimiento que radicaliza el ejercicio de la danza hasta entonces conocido. Hoy, entre danza contemporánea, moderna y ballet, lo que observamos de la escena en Chile, destacamos que son artistas los que me señalan qué es la danza, los mismos que la escriben, los mismos que organizan festivales, los mismos que permiten el ejercicio y la práctica, los mismos que finalmente redundan en los mismos.

¿Por qué la noción de democratización se opone a lo artístico? Pues tiene especificidades, que dentro de sus diversas tecnologías (Foucault, 2002) que actúan sobre los sujetos, conforman agencias (Butler, 1997, 2002, 2007). Es decir, el drama de ser un artista, es la práctica compleja de existir a través del arte. El drama de la danza es que el cuerpo se aferra a una técnica, aprende a moverse y luego es arrojado a su

propia epifanía. Por tanto, el cuerpo es impelido a la repetición, desde su inefable condición previa de cuerpo dócil (Foucault, 2002) hasta la interpretación crítica de su formación desplegada en obra, acción, práctica, movimiento y repetición. No es que el cuerpo sea en su eructo una copia de otro, sino que más bien refleja a muchos otros, que a su vez también reflejan, y así sucesivamente, empastan una tradición que sutilmente se aprisiona de su propio recurso.

Agencia, es la noción que se crea en tanto un discurso activamente suscita una norma, es decir, toma parte la condición performativa del discurso y de la acción. Podemos ver reflejada la agencia al abordar el significado de un discurso desde la dimensión identitaria que arroja, respecto de un sujeto o varios. La danza se sabe cuerpo, pero no se sabe humano, pues olvida su condición performativa, su agencia. El que baila, los mismos u otros, son cuerpos que pertenecen a sujetos que se saben cuerpos no solo por la *experiencialidad* del movimiento, sino también por la experiencia del tiempo, que avanza inevitablemente. Y la noción de agencia es la que te dice quién eres dentro de ese cuerpo, lo dice desde el lenguaje, que construye al sujeto, que lo interpela (Althusser, 1969). En este sentido, el artista es a través de su arte, pero no deja de ser quien es sin él. No hay razón para limitar a este sujeto a su práctica, es siempre algo más que lo que hace, es otro cuando camina por la calle, no es el mismo que está en escena, no es que esté dividido en dos, sino que es muchos en distintos contextos, tiempos y culturas, se va transformando tanto como se transforma cada día el mundo, y aquí recae la imposibilidad de ser uno, una sola cosa. La agencia se activa gracias a un tiempo, contexto y cultura, pero delimitada allí, en ese momento, después ya es otra; la identidad muta, o sería más fácil decir, la identidad es ya una falacia.

La danza contemporánea en nuestro país toma lugar a partir de herencia de la vanguardia de los 70' en Estados Unidos, un espacio experimental, inter y multi disciplinario que se encargó de derribar los paradigmas modernos, desde la necesidad de vincular la vida ordinaria con el arte hasta hacerse una. En Chile, este espacio de transformación ocurre de manera muy sutil durante la dictadura y se desarrolla a partir de que esta llega a su fin. El establecimiento de estos lenguajes en los distintos

espacios institucionalizados, ha reforzado su academización, y gracias a ello su carácter de agencia. Es a partir de allí que esta investigación propone desentrañar estas condiciones particulares hasta una noción general de la práctica, resituando en la palestra los espacios que en el pasado ocuparon un lugar fundamental, para impulsar hoy la exploración crítica y desenfrenada en el campo de la danza. Este trabajo no está propuesto como un sustento teórico capaz de aglutinar la historia de la estética y la creación de la danza contemporánea en Chile, sino más bien como enlace y referencia para los **estudios de la corporalidad a partir de la teoría de la danza**. Es probable que no tenga valor alguno con el paso del tiempo, o bien, sea la figuración de un fenómeno en el futuro. No tiene más aprehensión que su momento histórico, atravesado por las investigaciones y publicaciones sobre creación e historia de la danza de las últimas dos décadas, inexcluyente de la experiencia subjetiva de la autora. Si bien no es un trabajo de carácter cualitativo, con técnicas de investigación en terreno, esto no lo excluye de pertenecer al universo de la experiencia en su carácter teórico, en tanto su propuesta epistemológica se fundamenta en la capacidad del lenguaje de encarnar experiencia, siguiendo la lógica interpretativa de la hermenéutica (Navarro, 1987).

Siendo el foco central establecer un vínculo entre la performatividad y la danza contemporánea y la performance, este trabajo enlaza ámbitos de estudio aparentemente dispares: profundiza en filosofía del lenguaje, investigaciones *queer*, en conjunto con la historia de la performance y de la danza, siendo esta elección el sustento para trazar un orden conceptual para la teoría de la danza, apostando también a ser un discurso contingente con las manifestaciones artísticas y políticas en Chile, dirigiéndose principalmente a los estudiantes, académicos, creadores e investigadores de la danza pero haciendo hincapié en producir un diálogo con otras disciplinas.

## PROBLEMATIZACIÓN

La danza contemporánea puede ser entendida como performance en tanto que constituye una puesta en escena y la escenificación de un algo, y al mismo tiempo, de alguien que es visto por otro. Es una puesta en acto. La performatividad, entendida como el acto de habla que, encarnado en el sujeto, constituye una norma desde el momento que lo realiza, puede prestarse para analizar la forma discursiva de la danza contemporánea como performance, y a través de la performatividad en los cuerpos que la componen. En la actualidad, es pertinente hacer este análisis porque la identidad como concepto y encarnación se articula a niveles políticos y económicos, y no se atiene únicamente a nociones culturales o territoriales. Constituye tanto una problemática de estado como para el campo de las artes.

Asumir una identidad es parte del vivir. Y esta identidad se constituye a través de normas, que se confirman al realizar actos. Un acto se concibe como una puesta en escena en tanto es visto y se sabe visto. Pero si una identidad que se construye, no necesariamente constituye al sujeto, sino es el sujeto el que se constituye por medio de una norma ¿En qué medida mi identidad está expuesta a ser performance? ¿En qué medida estoy transando mi identidad a través de normas?

Entre lo público y lo privado, hasta la inmiscusión de las redes sociales virtuales, las identidades permiten mutar, la construcción de sujeto dirime bajo normas impulsadas desde los axiomas del poder, a partir de políticas económicas que se desperdigan bajo el alero del consumo. Dicho consumo se constituye a partir de la lógica de lo visual: nuestra motivación aumenta en la medida en que lo consumido permitirá acceder a la imagen que se propone, más aún si de ella resaltan cualidades exitistas. En este orden, la construcción del sentido de tal o cual imagen, junto con los medios disponibles para hacer de la comunicación un sistema rápido y breve, permiten constituir el mensaje como un sistema de referencias emanadas del sujeto al servicio

de la construcción de su identidad y de su imagen. Al decir, al enunciar algo, ya estamos trazando normas, un acto de habla (Austin, 1982) se constituye como performatividad, en tanto el enunciado se somete a la acción, mas el movimiento del cuerpo también se encuentra dentro de una construcción performática: eleva sistemas de referencia, sentido, visualidad y mensaje. Además se encuentra trazado por normas.

De acuerdo a lo presentado, el problema fue planteado de la siguiente manera.

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

La dicotomía entre ser y conformar una identidad, nos lleva a ser por ser vistos. La puesta en escena de la vida en tanto mis actos confirman mi identidad. Pero cuando mi identidad refiere y se maneja desde una norma me veo sometido a un poder del que no estaba prescrito. Entonces la performatividad que encarnamos se traduce en la proximidad entre la puesta en escena artística y la cotidiana. Convierte y subvierte los límites de lo que es realidad, para conformar diferentes campos de escenificación. No es posible entonces atribuirnos una identidad si tenemos tantas categorías dicotómicas y dominantes a la vez. ¿Cómo se constituye y se destruye una identidad, y por tanto una norma, de y en la danza contemporánea?

A partir de esta problemática se planteó la siguiente hipótesis.

### **HIPÓTESIS**

Situar el cuerpo de un sujeto en la danza contemporánea lo provee de identidades que responden al paradigma de la performatividad, ello implicando normas que ya son levantadas a partir de sus actos de habla. Acción, cuerpo y campo elevan un significado que no es posible obviar en la construcción de obra artística contemporánea. El cuerpo que baila en escena está sujeto a una identidad normada, tanto desde categorías internas de la disciplina, como de categorías sociales globales,

sujeción de la que no podrá escapar.

Finalmente, a partir de la problemática y la hipótesis planteadas, los objetivos trazados para esta investigación fueron los siguientes.

**Objetivo General:** Relacionar los estudios de la performatividad con la práctica de la danza contemporánea en Chile.

**Objetivos específicos:**

1. Establecer un vínculo entre la noción de performatividad con la danza contemporánea y la performance.
2. Situar la creación y práctica de la danza contemporánea chilena desde una perspectiva performática.
3. Proponer una visión respecto de la relación entre la práctica y la teoría en la danza contemporánea chilena.

## I. LOS ALCANCES DE LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE

### 1.1 La filosofía/ El mundo

*“Se puede aprender el juego observando como juegan otros”*  
(Wittgenstein, 1988, p.75)

La filosofía como campo de estudio sustenta la tradición de la razón humana: configura estructuras ideológicas, formas de pensamientos, definiciones para objetos, sujetos y conceptos, asociándolos, delineando paradigmas que paulatinamente se encarnan en las prácticas comunicativas de la sociedad. La filosofía pregunta, explica y describe en torno a su tiempo, a partir de él. Sus autores son dados a responder las preguntas, que por una parte ellos mismos formulan, como cuestión preponderante para nuestra existencia.

A lo largo de la historia, dar respuestas ha significado contribuir con conceptos que introducen paradigmas referidos a la relación del sujeto con el mundo, que van mutando de tiempo en tiempo, de autor en autor. Se propagan en publicaciones, conferencias, artículos y referencias que al ser leídas, inauguran su relación con el mundo; hablando de él, a través de él, construyen y constituyen un mundo al ser leídos. Ello gracias al lenguaje, recreando una relación aparentemente objetiva del sujeto con su realidad. El lenguaje nos sirve como herramienta, como puente para relacionarnos, para comprender a su vez qué son los objetos, estableciendo parámetros comunes, útiles en lo cotidiano. Pensemos como sería no utilizar el lenguaje, partiendo por qué este momentos no sería posible, hasta en los actos cotidianos que lo involucran, no sólo aquellos en que dialogo con otros, sino en los cuales donde nombro las cosas para realizar algo, las nombro con el pensamiento, les otorgo un signo, una palabra, ella goza de pertenecer al lenguaje. El pensamiento a

su vez no es más que lenguaje, la comunicación con uno mismo derivada a su vez de la relación con otros.

El Giro Lingüístico como tendencia fue un acontecimiento en el cual la filosofía da un vuelco, y el paradigma del lenguaje se instala con preponderancia. Se entiende ahora que este tiene gran influencia dentro de la construcción de realidad del sujeto y de toda su vida social, articula su relación con el mundo, es la forma de conocer y hacer en el mundo. Las teorías respecto del lenguaje para la filosofía, vienen a ser como una *meta-filosofía*, que arrastra a repensar toda la tradición de la disciplina sobre nuevas bases de comprensión o razón. El Giro Lingüístico corresponde a un cambio de paradigma que predispone a “pensar” el mundo de una forma totalmente distinta, a repensarlo reubicando la acción y la experiencia en primer plano, en tanto ya no es posible disponerse a reflexionar desde fuera o desde dentro (respecto de lo que se está reflexionando), este lugar está ahora cuestionándose e interpelándose a sí mismo, en tanto que tal pertenece al lenguaje por lo que no puede permitirse pensar el mundo sin considerarse dentro de él y como una fuente más respecto de otras montones posibles. Por una parte, la filosofía ya no es autónoma, como campo de estudio paradigmático, no es verdad o mentira, y el imperio de la razón entra en crisis cuando su origen y destino son nada más que palabras. Ahora, cómo conocer el mundo sigue siendo una gran pregunta, qué es o cuál es el sentido de la vida otra más, pero las respuestas son palabras, no nos aseguran más que la experiencia del razonamiento y el pensamiento como cualidades humanas.

## **1.2 Wittgenstein y los juegos de lenguaje**

Si se dice “-yo creo en dios”, ¿Qué se está diciendo realmente? ¿Una declaración de principios, de fe, de creencia? ¿Se está haciendo posible la existencia de dios? ¿O estamos haciendo notar la noción de un ente superior a nosotros, humanos? ¿Cuál de todas estas inferencias será la correcta, para lograr comunicarnos

con quién dice esto? Todas; pues aquí, hoy, responden a un campo de significación, un contexto cultural, o llámese juego de lenguaje (Wittgenstein, 1988) que demarca imaginarios comunes entre quien habla y escucha. Cuestiónese, por qué hay momentos para todo, qué dice y qué calla, de qué se siente culpable (si es que es así) y entenderá como se configura su juego de lenguaje (que es común con otros).

*“Toda explicación tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar.”* (Wittgenstein, 1988, p.123)

Ludwig Wittgenstein, nacido en 1889 y muerto en 1951, filósofo, ingeniero y lingüista austriaco, asegura que no existe un lenguaje privado (1998), uno que solo nazca a partir de un sujeto y que por lo tanto su campo de significación sea único, sino que el lenguaje se crea y recrea en conjunto con otros, de forma dinámica y permanente. Y a su vez, todo lenguaje es agente creador y *recreador* de realidad, en el que el campo de significación se encuentra a disposición de su uso. Wittgenstein nos habla de la relación del lenguaje con el mundo, en la medida que el primero es un reflejo del segundo.

El concepto juego de lenguaje es fundamental para comenzar a entender cómo se articulan las ideas de este filósofo. La vida práctica, cotidiana, la noción de cultura la involucra -desde mi interpretación, pues el no acuña el término cultura- para conformar su propuesta, despojándose de toda su tradición precedente, siendo este intento, aparentemente, una forma más “liviana” de ejercer la filosofía, pues aterriza problemáticas de la filosofía tan “complejas” como el sentido de la vida o respecto de la finalidad y el funcionamiento de la razón al que todas estas deben su constructo a su respectivo juego de lenguaje: *“una descripción es una representación figurativa de una distribución en un espacio (de tiempo, por ejemplo).”* (Wittgenstein, 1988, p.443), y esta descripción solo es apropiada bajo esa circunstancia, en la medida de la totalidad a la que está expuesta.

La noción de juego de lenguaje aparece por primera vez en el séptimo

párrafo de la página veinticinco del libro *Investigaciones filosóficas*<sup>3</sup>, relacionado con el segundo párrafo donde explica lo que él denomina lenguaje primitivo, la expresión mínima que la comunicación podría tener: aquel que se lleva a cabo a través de significantes y significados comunes entre, por lo menos, dos personas. De ahí a que la idea de contexto es sumamente importante para relacionarnos con Wittgenstein. Un juego de lenguaje remite a un momento, un instante que mediante el entendimiento de reglas, permite la comunicación. Un contexto que necesariamente remite a algo plenamente histórico, por lo tanto podemos situar la relación entre lenguaje y tiempo, entre historia y juego de lenguaje y entre cultura y lenguaje bajo la dimensión actual de cultura.

Los juegos de lenguaje son formas múltiples, aldeas (McLuhan, 1996) dinámicas, de las cuales no pueden extrapolarse algún ideal o verdad inmutable. Dentro de un juego de lenguaje, la distinción entre lo verdadero y lo falso, y lo afortunado y desafortunado de la comunicación, es el uso/empleo (Wittgenstein, 1988) que se le otorgan a las palabras en el lenguaje; pero “¿qué la convierte en una cosa qué en la otra?” (Wittgenstein, 1988, p.37), esto es, el género de empleo, qué se ejecuta bajo múltiples inflexiones, nunca fijas, “[dadas] *de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan.*” Podría decirse que el lenguaje, más que tener una definición en sí mismo, contiene principios: su multiplicidad, su reproducibilidad dinámica y su constante interrelación. Wittgenstein realiza un exhaustivo examen de estos y otros principios, desplegando sus argumentos a partir de pruebas en apariencia simples, pero que en sumatoria se convierten en un entramado confuso de palabras tras palabras, significados y redes; complejizando su propio ímpetu del entender. Escapándose de las certezas, esta propuesta nos muestra una forma de relativizar

---

<sup>3</sup>Este texto, publicado después de su muerte, origina una división respecto de la trayectoria de Wittgenstein en dos etapas (Alarcón, s.f.; Blanco, s.f.; Micolich, 2005.; Rorty, 1993; Sotto, 2009), ya que es en aquel texto donde expone diferencias radicales respecto de su primer libro, el *Tractatus logico-philosophicus*, publicado por primera vez en 1921; desechando gran parte de sus primeros postulados, como por ejemplo respecto de la inexistencia de un lenguaje privado, que en primera instancia defendió, para luego disentir de este punto de vista. Esta investigación se enfoca fundamentalmente en el Wittgenstein II, aquel de *Investigaciones filosóficas* publicado por primera vez en 1953, y del cual utilizamos la edición de 1988.

nuestro paradigma más arraigado, la razón.

Existen entonces muchas formas de describir, de nombrar, preguntar, ordenar o traducir, verbos que podemos asociar a acciones muy específicas vinculadas con el lenguaje para entender cómo se conjuga la relación entre la comprensión y la acción (Arendt citada en Rodríguez, 2009, 2011). Podría decirse que existen tantos juegos de lenguaje como realidades, formas de ver la vida de los cuales podemos ser parte; el sujeto no delimita el juego, el juego podría delimitarlo a él, pero también este va mutando en la experiencia de lo vivido; por lo que podemos inferir que el sujeto es mutable a través del lenguaje.

No hay palabras o emisiones que puedan describir en su totalidad el contexto comunicativo. Esta noción que aporta Wittgenstein revela la complejidad del lenguaje y de la comunicación. Nos deja ver que de la palabra no puede esperarse una totalidad que proponga una comprensión integral del mundo, una definición final y por lo tanto una conclusión que deje al hombre fuera de su hambre racional; bajo un hábito de certezas, una especie de paraíso intelectual o de realización del paradigma de la ilustración, que profesaba la pleitesía de la razón, como el fin último y más elevado del hombre, y en el cual evidentemente aún estamos inmersos.

Una de las ideas fundamentales que nos propone el autor es que el lenguaje se construye en la medida que se deconstruye, y así sucesivamente. Que, el lenguaje, es una herramienta que se puede analizar por sí sola, pero que jamás, y con ello alude quizás al paradigma más importante del filósofo, puede darnos una idea única de verdad. Y más, si este es un juego, solo basta con aprender a jugar, teniendo en consideración todas las estrategias que hagan falta.

### 1.3 El decir y hacer de John Austin

*“Yo no pienso...”, comenzó a decir Alicia; “entonces no deberías hablar” le respondió la Oruga (...)” (Austin, 1982, p.59)*

El lenguaje es a veces un campo representacional, otras, un simple medio. Para John Austin, filósofo inglés nacido en 1911, acercarse a este medio es una forma más real y pragmática de conocernos<sup>4</sup>. Este filósofo constata que el lenguaje es una herramienta que nos permite describir, enunciar y constatar; pero que no solo tendría esta posibilidad, sino también la de realizar actos: abordar el campo de la acción desde el lenguaje, a partir de un enunciado u oración (Austin, 1982, pp.3-5). Aquí emerge la distinción entre un enunciado constatativo, que corresponde a la primer uso que le otorga Austin al lenguaje, el cual da cuenta de un cierto estado de las cosas, como es el caso de la filosofía, y luego de un enunciado performativo o realizativo<sup>5</sup>, que corresponde al segundo caso: este enunciado remite a la realización de algo mediante, mientras o durante la emisión.

El ejercicio analítico del lenguaje traerá a colación la gramática, que desde la perspectiva de Austin nos hace presos a nociones estáticas, dogmas que en la práctica cotidiana se ven reflejados solo en perspectiva, pero no así en la comunicación. Es decir, no necesitas hablar sobre la gramática de un enunciado que acabas de emitir, pero sin embargo quien te escucha lo entiende (Austin, 1982, pp. 3-6). El buen uso de la gramática es algo así como una realidad incuestionable, que aquí estará presente para ponerse a prueba. No quiere decir con esto que se realizará un análisis gramatical

<sup>4</sup> Austin, J. (1982) *Como hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>

<sup>5</sup> La traducción de *performative* se realiza de dos formas: realizativo y performativo. En tanto la edición del texto *Cómo hacer cosas con palabras* (1982) de John Austin, opta por realizativo; las obras traducidas al español de la filósofa norteamericana Judith Butler, autora que será revisada más adelante, emplean la denominación de performativo. En este capítulo se utilizaron ambas, pero para los capítulos restantes se utiliza definitivamente la palabra performativo.

extenso, no es el objetivo, por lo tanto cualquier error es mérito para poner en duda la integridad de este texto, pero no así para no seguir leyendo.

En principio, enunciar, describir o constatar algo se someterá, a partir del autor, a un designio de verdad o falsedad (Austin, 1982, p.3). El enunciado constataivo se encargará de presentar un estado de cosas donde el énfasis estará puesto sobre el significado de dichas palabras o emisiones, por lo tanto sobre si lo que se dice es verdadero o falso, en el sentido y sobre la referencia a la que se presenta, independiente de las circunstancias, propósitos o de quienes escuchan. En el caso de un enunciado performativo, se dirá que ello es afortunado o desafortunado (Austin, 1982, p.11). En primera instancia, porque el hecho de que decir algo sea hacer algo (o porque al decir algo, hago algo; o porque digo algo, estoy haciendo algo) implica que lo cuestionable no es la verdad o falsedad de lo que se está enunciando, sino que ello sea o pueda ser afortunado o desafortunado en tales circunstancias, propósitos o receptores en ese *sucediendo*, a pesar de que igualmente podremos cuestionar si la intención del hablante es verdadera o falsa (Austin, 1982, pp.16-17).

La noción del hacer algo con palabras se constituye tomando en cuenta tanto la estructura del lenguaje (gramática) como el uso que se le otorgan a las palabras (lexicografía). En este sentido, Wittgenstein (1988) propone que el uso determinará el significado y en contraste con la lexicografía, este uso hablaría de un momento, de algo que *sucediendo* constituye al significado, compuesto por un sentido y referencia, que enmarcado en un contexto, crea al lenguaje. Si el contexto cambia, el uso del lenguaje también (juego de lenguaje). Los significados mutan por la historia, con el paso del tiempo. Ahora, el por qué eso ocurre, ya es otro menester, aunque es una duda necesaria, que deviene del pensar, hablar o hacer algo: cualquier respuesta a esta duda tiene estrecha relación con tú actuar hoy, y esto es quizás la respuesta y el paradigma filosófico de este texto.

Una expresión realizativa o performativa se constituye esencialmente gracias a que al decir algo se está contribuyendo sobre una acción; consistiendo el decir en la

fáctica realización de un acto, o que dicho enunciado es parte de la realización de un acto. Esto debe ser llevado a cabo por una persona, y es ella a la que debe *referir* dicha emisión (Austin, 1982, p.40). Si el paradigma cambia, el enunciado performativo está en directa relación con ese cambio: le debe bastante a su condición de ser acción. Si bien decimos que el enunciado debe pertenecer al que lo emite, más adelante analizaremos la condición de performatividad para instalar nociones de discurso que arrastran a colectivos o que hablan en tercera persona.

Por otra parte, el significado de una o más palabras, no es lo esencial de un enunciado performativo, sino más bien la *fuerza* (Austin, 1982, p.48) es la que aclara la realización de un acto. Austin define tres tipos de actos que facilitan el entendimiento de esta noción, acto locucionario, ilocucionario y perlocucionario (Austin, 1982, pp.62-85). Ellos son consecuencia de que al proponer que, decir algo es hacer algo en cualquier estado de cosas, tratándose de emitir palabras, en esencia se está realizando una acción. Para aclarar esto, referimos a quien escribe como quien “está escribiendo”. Esto es un acto en sí mismo, pero no necesariamente constituye un acto o enunciado performativo, pues lo que se está escribiendo no necesariamente se está llevando a cabo, sino más bien en este caso se describe (o constata) algo que particularmente refiere a la acción de escribir. A esto es lo que Austin llama acto locucionario, al solo acto de decir (escribir) algo, de emitir un enunciado. Por otra parte, un acto ilocucionario hace referencia a la fuerza de dicha emisión, que tiene implicancia sobre el contexto en el que surge, en distinción al significado de una palabra, expresión o enunciado, que para el filósofo se constituye a partir del sentido y la referencia, lo cual se vincula con el acto locucionario propiamente tal, más que con el acto ilocucionario. Finalmente, el acto perlocucionario es aquel que se relaciona con los efectos y/o con las consecuencias que el acto de habla produce. Podemos realizar un acto pensando en estos efectos y de ello deviene el acto perlocucionario.

Tanto en el acto ilocucionario como perlocucionario, se está entregando información respecto del campo de la acción. La intención del hablante o los efectos de dicha intención, son los que reflejan la situación comunicativa, más que el lenguaje en

sí mismo. Un efecto que no refiere a la gramática, sino a lo que *sucediendo*, transforma la realidad. Volviendo al ejemplo: Si se dice “-yo creo en dios”, ¿Qué se está diciendo realmente? ¿Una declaración de principios, de fe, de creencia? ¿Se está haciendo posible la existencia de dios? ¿O estamos haciendo notar la noción de un ente superior a nosotros, humanos? Entendiendo que todas estas inferencias son afortunadas, porque pertenecen a nuestro juego de lenguaje, entiendo que es posible la existencia de algo que anunciamos como cierto, “-yo creo en dios” es decir y hacer que dios exista.

Ahora, un ejemplo simple y claro respecto a estas estrategias filosóficas, comprendidas como verdades culturales, es aquel del matrimonio. En este caso, el decir: “-sí, acepto” deviene a estar casado. No solo el decir, sino el que el otro también lo diga, el firmar, el que esté presente un juez, son condiciones específicas que deben generarse para que eso ocurra, de las cuales Austin toma la idea de que un acto de habla performativo será o no afortunado, condiciones que rodean este enunciado para hacerlo posible (Austin, 1982, pp.11-19), por lo tanto no solo el lenguaje condiciona la realización de un acto, este se hace posible debido al contexto (o convención) que conforma un juego de lenguaje, es decir, que es inevitable desvincular el decir con la experiencia. Mediante el acto mismo de decir “-sí, acepto”, no estoy constatando un hecho, un estado de cosas, por lo tanto tampoco existe descripción alguna, sino que estoy realizando un acto. Un acto locucionario en tanto se compone de palabras que tienen un sentido y referencia. Un acto ilocucionario que sostiene una fuerza direccionada, un objetivo claro. Un acto perlocucionario, pues tendrá un efecto que probablemente, y será necesario, el emisor este advertido de sus consecuencias. Posteriormente, y dadas las condiciones afortunadas de “-sí, acepto”, aquel que emite el enunciado estará casado/a.

## 1.4 Las reglas y apuestas de John Searle

*“¿Al firmar con su propio nombre al pie de un documento, se refiere uno a sí mismo?” (Searle, 2001, p.37)*

El filósofo estadounidense John Searle, nacido en 1932, profundiza el estudio presentado por John Austin a partir de la teoría de los actos de habla. Este se dedica más profundamente sobre las fuerzas ilocutivas de un enunciado, instigado a partir del contexto, desmembrando así el significado que estos enunciados aparentan<sup>6</sup>. Distinguió entre filosofía del lenguaje y filosofía lingüística, donde la primera será el nombre de un tema que aborda los paradigmas que el lenguaje manifiesta al utilizarlo, respecto de verdades o necesidades que este va reflejando en el uso. Este es el campo de estudio por el cual John Searle centra sus investigaciones, aunque, a pesar de esto, utiliza la filosofía lingüística como método, que se vincula con problemas filosóficos del lenguaje mucho más específicos y acotados que la filosofía del lenguaje.

Searle señala: *“hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas”* (2001, pp.26-27). El concepto que el autor señala: *regla*, se aplica a las nociones ya instaladas por Wittgenstein y Austin; ambos por su parte se ocupan de la relación entre sujeto y reglas, entre lenguaje y contexto. Searle reafirma esta relación para constituir el acto de habla, pues este en potencia se constituye a partir de reglas, que mientras sean entendidas o comprendidas por el hablante y el receptor, se da lugar la comunicación; el acto es afortunado y el juego de lenguaje aparece. Para Searle lo esencial no está en las palabras, sino en la producción o emisión de estas, esa instancia es la unidad básica de la comunicación lingüística (Searle, 2001, p.26). Si bien el significado de las palabras está determinado por el uso según los dos filósofos citados anteriormente, Searle suscita la necesidad de abordar la mayor cantidad de usos posibles para abordar el significado de una palabra, pues

---

<sup>6</sup> Searle, J. (2001) *Actos de Habla* (5a.ed.) Madrid, España: Cátedra.

estos, por un lado, no son sumisos al carácter del acto de habla -sea prometer, ejercer, exponer, como ejemplos- tanto como al mismo tiempo si lo están. Es decir, el uso se constriñe al ejercicio del acto de habla, a la relación entre teoría y acción. Un análisis más profundo es a lo que motiva y en gran parte realiza este filósofo, a partir de los planteamientos de John Austin, pero por ahora lo fundamental será reconocer las reglas como parte del lenguaje y de la comunicación lingüística, que realizar un acto de habla implica acceder y aceptar ciertas reglas que igualmente, bajo un contexto o convención determinada, serán factores que determinan nuestro hacer.

### **1.5 Definir el lenguaje**

A pesar de que esta proposición es profundamente contradictoria con los paradigmas que estos tres filósofos postulan, de ellos podemos rescatar denominaciones que contextualizan dentro de sí al lenguaje. Siendo un ámbito o área de estudio, no es posible dar con una sola definición de este, pues afirmamos aquí que el lenguaje cambia, y acotarnos a ella, sería delimitar el contexto de este trabajo, lo cual por una parte goza de validez y es bastante útil, pero por otro lado manifiesta la necesidad de constituirlo como un espacio descriptivo del habla, del enunciado constatativo. La propuesta de una definición del lenguaje que aquí se propone sirve para entender el universo en el cual este deja de ser un medio, entonces es así mismo como este trabajo ambiciona a ser más que eso.

El lenguaje se encuentra atravesado por reglas, formas gramaticales que articulan la coherencia de las palabras unidas, reglas de uso según su significado (sentido y referencia a la que se alude con una palabra) y convenciones: acuerdos que facilitan la utilización de las palabras. Deviene en una práctica que se sucede como acción -el acto de hablar- y como campo de significación a la vez. Es una práctica constante, dinámica, que muta. Es infinita, eterna, perpetuable. En tanto medio, sirve a los seres humanos para coexistir. Cambia, es hijo de su tiempo. Este se convierte en

acto en la medida en que al emitir ciertas palabras, con una fuerza particular, generarán un cierto efecto o consecuencia. La fuerza, el efecto y la consecuencia se encuentran trazados por normas que son particulares al contexto. El lenguaje es encarnado en la comunicación lingüística, realizada por personas, sujetos que pertenecen a un contexto, a una cultura y a una norma. De la particularidad de cada sujeto se constituye una identidad trazada por su contexto, cultura y norma ¿En qué medida el acto de habla performativo constituye mi/tú/su/la identidad, si ella se crea y recrea como el lenguaje?

## II. LAS TRAMAS DE ESTE JUEGO DE LENGUAJE: IDEOLOGÍA Y PERFORMATIVIDAD

### 2.1 Aparato (represivo) de Estado y Aparatos Ideológicos de Estado

Louis Althusser, filósofo nacido en Argelia el año 1918, presenta el concepto de ideología como llave para la comprensión de la sociedad humana<sup>7</sup>. Tanto ser humano como individuo o sujeto como prefiere Althusser, devienen en la ideología como la relación imaginaria que mantienen con sus condiciones reales de existencia (Althusser, 1969, p.23). El autor señala que es irrevocable esta necesidad en el ser humano, ¿Por qué? Aún podemos suponer de ello la existencia del pensamiento como fuente, pero no podríamos dar una razón consistente a este fenómeno. Ahora, como ya hemos señalado, el pensamiento no es más que lenguaje, por lo tanto, perteneciente a un contexto y a una cultura, la ideología podría homologarse a un juego de lenguaje.

Althusser señala que la ideología es en parte el pensamiento de los sujetos, y así como los sujetos pertenecen a un contexto y cultura, experimentan un juego de lenguaje esencial, que abre y presupone significados, a través de ella. En todo caso, más que un juego de lenguaje, para Althusser (1969) la ideología es eterna -rebasando la historia-, por lo tanto podría ser el lenguaje tal como lo hemos descrito. Ahora bien, ¿Cómo opera la ideología en cada sujeto? ¿Por qué podemos decir que el pensamiento es ideología?

Althusser señala que la formación social, o sociedad, como quiera llamarse, deviene en una forma de producción que se reproduce<sup>8</sup> a partir de la, valga la

---

<sup>7</sup> Althusser, L. (1969) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>

<sup>8</sup>O bien, debe reproducirse para continuar su existencia, por lo que su fin último es su reproducción, no la producción en sí.

redundancia, reproducción de los medios de producción y de las fuerzas de trabajo (Marx citado en Althusser, 1969), y con ello es en y a partir de la lucha de clases, en tanto formación social (y con la existencia de cualquier sistema productivo) donde se produce la condición alienante del trabajo, en el ejercicio de reproducción de las fuerzas de trabajo. Esta condición devela la lucha de clases, la dominación de una clase sobre otra. Ahora, la reproducción de los medios de producción es en esencia la continua explotación de los recursos necesarios, pero por ahora, en cuestión de ideología, me referiré solamente a las fuerzas de trabajo.

A partir de Marx y Lenin, Althusser (1969, p.7) señala que el Aparato de Estado (representado por el Jefe de Estado, el Gobierno, la administración; la práctica jurídica, la policía, las prisiones y el ejército) tiene una condición inherentemente represiva; lo llama Aparato (represivo) de Estado, que a su vez siempre necesitará del Aparato Ideológico de Estado para ejercer el *poder del Estado*<sup>9</sup>. El Aparato Ideológico de Estado reproduce la ideología de la clase dominante, al servicio de la reproducción de la fuerza de trabajo, que consiste no solo en garantizar las condiciones de vida mínimas para la vida (comida, techo, salud, etc.) a través del salario, por ejemplo, sino que esta reproducción será producida en gran parte en ámbitos fuera del trabajo. Así, a partir del devenir de los sujetos a una ideología mediada a través de los diversos Aparatos Ideológicos de Estado (nombraré algunos ejemplos iniciales, de los cuales, es posible sacar conclusiones y amplificar esta lista: la iglesia, la familia, la escuela, la universidad, etc.), que gira en torno al Aparato (y su condición represiva) de Estado, se permite la reproducción de un determinado sistema de producción; en este caso el capitalista y con él la ideología neoliberal.

Para traducir, esto es fácilmente visible hoy en un país como Chile. El Aparato (represivo) de Estado lo administra actualmente el partido de Renovación Nacional, en *alianza* con la Unión Demócrata Independiente (UDI), partidos que representan a la derecha en este país. No solo representan la ideología neoliberal, sino

<sup>9</sup>Entendido desde la lucha de clases, asegurar la reproducción del sistema capitalista es asegurar también la conservación del poder de Estado, como dispositivo de poder en el dominio de una clase sobre otra, así actúa el poder del Estado: “*el Estado (y su existencia dentro de su aparato) sólo tiene sentido en función del poder de Estado. Toda lucha política de clases gira en torno al Estado.*” (Althusser, 1969, p.9)

también son dueños de gran parte de los medios de producción del país (que reproducen las condiciones de explotación en la fuerza de trabajo). Dueños, por tanto, de administrar estos medios de producción, y el Aparato (represivo) de Estado les sirve como el instrumento de tope para esta administración<sup>10</sup>. La mediación que un Aparato Ideológico de Estado realiza, se ve reflejada en el cómo actúa la prensa (escrita, radial, televisiva, etc.), la iglesia, la familia, la escuela, la universidad, el banco, los centros culturales, museos, bibliotecas, etc., y en el cómo se comprende el mundo desde allí. Entendiendo que un obrero (como ejemplo de fuerza de trabajo) no solo necesita comer, dormir, techo y salud para ejercer sus funciones, sino que lo aquí se plantea es que un obrero, como todo sujeto, interpreta sus condiciones reales de existencia, deviene en ideología, y como clase dominada, la clase dominante debe asegurar su sometimiento a la ideología dominante. A su vez, el sujeto en esta formación social se relaciona con estos aparatos (iglesia, escuela, etc.) indefectiblemente. Es importante tener en cuenta que, como dice Althusser: *“Poco importa si las instituciones que los materializan (a los Aparatos Ideológicos de Estado) son “públicas” o “privadas”; lo que importa es su funcionamiento.”* (1969, p.12)

La relación que todo paradigma tiene con la conformación de nuestras conciencias a nivel global, histórico y mediático, permite que cualquier noción de realidad o verdad sea posible en tanto dispongamos de ella. Por lo tanto, pensar, hablar o escribir, no solo es campo de filósofos, o un Aparato Ideológico o represivo, constituye también una oportunidad de liberación u opresión en potencia.

## **2.2 Identidad normada, dispositivos de poder y espectáculo**

Adelantamos la noción de ideología para optimizar y dilucidar pronto la noción de performatividad. En tanto el ejercicio del poder es ideológico por parte del

---

<sup>10</sup>Después de que la dictadura militar; esto es, el gobierno ilegítimo de la derecha que se mantuviese por 17 años en Chile, y terminase en el año 1988 con el triunfo del NO; no es hasta el año 2010 que la derecha chilena es elegida como gobierno.

Estado y la clase dominante; superando esto como barrera o límite, nos encontramos con normas de conducta, de ser, que en la medida en que son reproducidas (realizadas, llevadas a cabo) gracias a los Aparatos Ideológicos del poder (medios, redes “sociales”, instituciones, etc.) y a la lógica del poder que plantea Foucault (2002) a partir del auto control como fin último/objetivo del ejercicio de los dispositivos del poder (los aparatos pertenecerían a los dispositivos); la reproducción ideológica, la reproducción del sistema capitalista se da en forma continua. Igualmente, hay que distinguir entre ideológico y represivo, respecto de los Aparatos, y en esta distinción dar cuenta que una ideología no es necesariamente violenta (por ello la importancia de su funcionamiento), sino que, tanto represivo como ideológico, el Aparato actúa en función de determinados intereses y ello es violento y represivo en sí mismo, tanto como ideológico, aunque no nos revela el cómo estos se configuran.

La ideología asiste a la reproducción del sistema capitalista ¿es aún más importante que la propia producción? Sostener que la base de toda formación social es la ideología, no la economía (sistema de producción), significa que para modificar el sistema habría que desestabilizar la ideología, aunque, demostrativamente es posible que la ideología se siga reproduciendo, como lo hace el pensamiento, se transforma y reproduce, por ello desestabilizar dentro de sus propios medios sigue siendo reproducción. Habría que pensar entonces, en desestabilizar los medios de producción para evitar la reproducción de la ideología, para derribar la base y estructura de esta formación social actual. Pero la modificación, ¿no sería primero a partir de una ideología que pueda verse reflejada en una nueva forma de producción? Difícilmente es esto pensable sin que sea entendido a partir de la lucha de clases, es decir que ahora la clase dominada sea la clase dominante, aún así es esta una forma demasiado simple de exponerlo. De todas formas, para esta estructura, un Aparato ideológico de Estado sirve también para la clase dominada como lugar de lucha, reivindicación, expresión y/o resistencia, en tanto no es tan fácil ejercer el poder de Estado a partir de allí, como del Aparato (represivo) de Estado. Véase el caso del Movimiento Estudiantil en Chile, respecto del AIE de la Escuela, este año 2011<sup>11</sup>. Esto es posible ya que la

---

<sup>11</sup>Para profundizar este análisis a partir de Althusser, véase las páginas 18 a 20, del texto ya señalado.

lucha de clases se encuentra fuera de la ideología, pertenece a las relaciones de explotación, por tanto de producción del sistema. Esto será ante todo la esencia de la compleja organización humana, basada en un principio de dominación contenida por lo tanto en la historia, la lucha de clases. Esencia del poder y de la ideología, que corresponde a la *“transposición imaginaria de sus condiciones reales de existencia para “representarse” sus condiciones de existencia reales”* (Althusser, 1969, p.24). Quizás lo que resulta de la dominación de clase a través de la ideología, es la transposición imaginaria activa (del mundo) versus una pasiva.

Volviendo sobre el enunciado: Si se dice “-yo creo en dios”, ¿Qué se está diciendo realmente? ¿Una declaración de principios, de fe, de creencia? ¿Se está haciendo posible la existencia de dios? ¿O estamos haciendo notar la noción de un ente superior a nosotros, humanos?

Un sujeto es un sistema de creencias, dado por su conciencia de ser, o en otras palabras, por su mente y por la ideología, y este sistema deviene en comportamiento. Como lo es en los Aparatos su funcionamiento, es importante en los sujetos su comportamiento, pues este pertenece y evidencia su participación correspondiente a -o condescendiente con- algún Aparato Ideológico de Estado. El sistema de creencias dado en este ejemplo es el cristianismo o catolicismo y como Aparato ideológico de Estado, la Iglesia. El sujeto se compromete con esta formación ideológica, que pretende que lo que se piensa, se lleva a cabo (de la ideología al comportamiento) (la bullada “consecuencia”) y si ello no ocurre, se le adjudicará otra ideología a determinado comportamiento. Esto es en esencia una interpretación performativa de los actos de habla de un sujeto. Es posible adjudicar un determinado comportamiento una pertenencia (o condescendencia) a un Aparato Ideológico de Estado, por lo tanto a una ideología, tanto como es posible erradicarlo. La materialidad de los actos que se reproducen frente a determinados AIE, está íntimamente relacionado con el carácter performativo del lenguaje, por tanto del sujeto, así como la encarnación de una norma (efecto de los AIE) y de una identidad normada.

El sujeto actúa según lo que es su creencia, una representación de sus condiciones reales de existencia, pero tarde o temprano se encuentra limitado, ya que una representación es en sí misma dogmática, no corresponde necesariamente a una realidad práctica. Una creencia representa lo evidente, lo que se denominaría como lógico, fáctico o sustancial. Sin embargo sigue siendo una representación. El sujeto actúa mediante el reconocimiento, de sí mismo, y de lo que le rodea, bajo una condición ideológica previa, del aparato, y tangencial, de lo sucedido y/o *sucedido*.

Ahora, el acto de habla performativo se constituye también junto con Althusser, quien no hablará de performatividad, pero sí de interpelación, como el ejercicio que el lenguaje realiza sobre nosotros sujetos. El sujeto es interpelado por el lenguaje. Esto significa que en tanto se produzca el reconocimiento de un sujeto nombrado por otro, el sujeto ingresa al lenguaje, por lo tanto a todo el Aparato Ideológico de Estado en el que se encontrará inmerso; pero a su vez, a un contexto, un juego de lenguaje gobernado por reglas, que se utilizan de una forma determinada, bajo una convención. La identidad del sujeto, identificada ya como un Aparato Ideológico, varía, muta con el lenguaje respecto del poder del mismo. A través de su uso, el lenguaje deviene finalmente en una norma alojada en la Ideología que, dominante o no, tenemos escasas posibilidad de modificar.

### 2.3 La Performatividad

*“La filosofía pregunta y responden las distintas disciplinas, las teóricas y las “pragmáticas”, sin agotar nunca el espacio de la filosofía para seguir preguntando”*

(Alba, 2011)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “¿Y las respuestas? ¿Cómo son las respuestas filosóficas? Me atrevería a decir que no hay respuestas propiamente filosóficas y que las respuestas a las preguntas filosóficas son respuestas -según el caso- científicas, antropológicas, religiosas, políticas. La filosofía pregunta y responden las distintas disciplinas, las teóricas y las “pragmáticas”, sin agotar nunca el espacio de la filosofía para seguir preguntando.” Alba, S. (2011) ¿Qué valor práctico tiene la filosofía? Recuperado el 27 de marzo de 2011, de <http://www.rebellion.org/noticias/opinion/2012/3/que-valor-practico-tiene-la-filosofia-146949>

De la realización de un acto a través de palabras surge un análisis filosófico del lenguaje tanto gramatical como lexicográfico, antropológico, psicológico, sociológico, etc. podríamos continuar apostando por producir nuevas analogías. De ello, por ejemplo, surgen los estudios culturales que aparecen en la escena teórica solo recientemente. Esta rama de estudios ha derivado en una estrecha relación con el estudio del cuerpo propiamente tal, a partir de su articulación política con el medio. Los *performance studies* (Pérez, 2008) surgen precisamente en ese orden, al producirse una inquietud por el análisis más profundo del cuerpo, situación en donde aparece la danza a la escena teórica con mayor protagonismo.

El concepto o noción de performatividad se ha construido y reconstruido a lo largo de estos últimos 20 años, surgiendo dentro de los estudios *queer*, vinculándose con los estudios culturales y *performance studies*. Judith Butler, filósofa norteamericana, referente de los estudios *queer*, lo utiliza para analizar las denominaciones de sexo-género que manejamos en sociedad, y como estas articulan la relación del sujeto con su estructura cultural. Butler afirma que el sexo y el género son entes discursivos preconcebidos, ontológicos, genealógicos y fundamentalmente culturales; es decir, que no existe la naturalidad en el género sino que este es producto de una construcción ocurrida básicamente gracias a la performatividad del mismo<sup>13</sup>. A partir de los análisis del poder de Michel Foucault (1977, 1991, 1992 en Butler, 1997) la filósofa señala que la sexualidad y el cuerpo son dispositivos en función del control y que la soberanía que este poder ejerce se constituye gracias a la interpelación del lenguaje sobre estos (Althusser, 1969 en Butler, 1997). El Aparato Ideológico interpela a los sujetos, condiciona su relación con el mundo y su identidad en el ejercicio de la performatividad en forma reiterada, convirtiéndose en una norma. Un juego de lenguaje que se encarna desde una convención primordialmente Ideológica. Este ejercicio no es meramente explicativo, descriptivo o constataivo, sino performativo y con ello

---

<sup>13</sup> Butler J. (1997) Lenguaje, poder e identidad (1a.ed.) Madrid, España: Síntesis.  
(2002) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo" (1a.ed.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.  
(2007) El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.

soberano.

Butler quiere hacer *aparecer* al sujeto en la sociedad con su materialidad -su cuerpo físico- en los espacios de la esfera pública, dando a entender cómo funciona la condición performativa de su identidad de sexo-género, y así instrumentalizarla a su favor. Esta misma intención la extrapolamos a la danza contemporánea: si somos sujetos en todo orden de relaciones con el mundo (no tan solo para la disciplina) podemos comprender la condición performativa de nuestra identidad. Esto es el primer paso para una posterior aparición. Esta comprensión es un proceso dialéctico con la acción, así es que el bailarín deberá dejar de creer que su interpretación escénica es invulnerable por otro, esto debido a los efectos que ejercen sus actos de habla (perlocución) y los efectos que el otro genera en él.

Al interpelarnos como hombres, mujeres u cualquier otra denominación respecto de nuestro sexo-género, hacemos algo: que aquello que estoy señalando sea efectivamente eso. Por su pertenencia al lenguaje, entregamos una referencia que tiene un significado en un determinado contexto. Recordemos que un enunciado performativo tiene condiciones para cumplirse, aquellas que permiten que sea afortunado el acto, y de llevarse a cabo es comprendido. En la denominación del sexo y del género estas condiciones son las convenciones; todo el entramado de diálogos que se producen en las relaciones sociales, todas las redes de significados y referentes que generamos día a día.

### **2.3.1 El paradigma de la construcción**

El entorno discursivo no solo plantea una ideología, una respuesta, una verdad o una pregunta, también una materialidad que es posible comprobarse. Esta se reafirma en la dualidad del ver y creer: sí no basta solo con ver, el quién plantee este discurso es importantísimo. Construir no es solo producción, a través del discurso, de

cierta materialidad. El discurso no está exento de los efectos que produce, aunque tales efectos no dependen de sus discursos previos. Cuando un discurso produce los efectos que nombra, el acto se reafirma y se convierte en una norma.

Ni la cultura ni la ideología nos permiten discernir entre el inicio, el desarrollo y el fin de cierta denominación identitaria o discursiva, es el reflejo de una práctica performativa del sujeto y el poder que se ejercen en estas prácticas dificultan nuestra autonomía. Desde dicho lugar, ante la imposibilidad de determinar cuál ciertamente es mi identidad, se afirma que no me pertenece, sino que es anterior a mí. Esta construcción me determina como parte de la sociedad y que ella comprende quien soy a partir de mi identidad previamente construida. El hecho de aparecer y transformar esta estructura produciría un quiebre, aquel que deberá ocurrir en la escena de la danza contemporánea. Si no se posee una identidad, si ella es colectiva, en la relación misma ella puede cambiar. Si el sujeto transforma su imagen, esto produce otros efectos; así también con su habla, etc. la identidad no tan solo se conforma en el plano del habla o de lo que se ve, sino que a través del hacer. La verdad o falsedad de mi discurso, no evitará que produzca los efectos que estoy nombrando: así, decir “soy bailarina” no evitará que, dentro de muchos contextos, se produzca la proposición: “¿Podrías bailar en este instante?”.

El que efectivamente una profesora de danza en una clase puede generar en un estudiante una emoción, un movimiento o una sensación, es una enunciación performativa, desde una instrucción específica como “flecta tu rodilla” hasta enunciados ambiguos como “menos tensión”, el discurso puede producir los efectos que nombra. En cambio que un bailarín produzca los efectos que nombra -aunque no esté hablando- en el momento en que está en escena en interacción, directa o no, con el público, es bastante cuestionable.

## 2.4 Identidad y Agencia

Desde el discurso del odio (algo así como, palabras insultantes)<sup>14</sup> la filósofa Judith Butler logra desmenuzar la noción de performatividad a una práctica cotidiana y contingente, desde la teoría de los actos de habla de John Austin, hasta las nociones de iterabilidad de Jacques Derrida e ideología de Louis Althusser. La autora nunca se posiciona desde el discurso del odio propiamente tal, no activa dicha agencia pues está consciente que allí tomaría parte de aquella enunciación performativa, sino que en su escritura entreteje distintos discursos desde diversos autores a partir de ejemplos particulares, eventos y acontecimientos pasados, para luego insinuar la posibilidad de dominar la agencia desde la sapiencia de que éstas nociones son utilitarias a pesar de sus condiciones insultantes o degenerativas (Butler, 1997, 2002, 2007).

Agencia es el instante en el cual se reconoce en un cuerpo algo de otro, cuando es visible que alguien se mueve muy parecido a un profesor por ejemplo, allí observo una norma que se repite por lo tanto se confirma como tal. Constituimos agencia gracias a la herencia soberana de nuestra cultura y en torno a esta soberanía, en la danza la *experencialidad*, el poner atención a lo que se está haciendo, el vivir la experiencia del movimiento, es agencia. Esta es para todo el que quiera vivirla, no se lleva a cabo tan solo por el erudito en danza, sino que es una práctica común al ejercicio, ya sea artístico, académico o *amateur*, en contextos de enseñanza, o en las *jams* abiertas de danza contacto. De igual forma la obra es un dispositivo artístico que activa agencia y que es posible comprender como enunciación performativa. Pero lo efímero de la obra y del movimiento como tal, subrayan una disposición discursiva de quienes hacemos danza: borramos el registro o no lo dejamos, para continuar ejerciendo la *experencialidad* como la única evidencia de nuestra práctica. Esto no implica que no podamos volver a hacer la obra, sino que su condición de existencia se da en tanto experencialidad, por lo tanto no habría agencia ni encarnación de norma

---

<sup>14</sup>Judith Butler constituye su argumentación a partir de la teoría queer, aquella que estudia lo que aquí en Chile llamamos comúnmente “minorías sexuales”, que ya llamarlas de ese modo constituye un discurso de odio.

alguna bajo el alero de lo efímero. Pero sin embargo es de ella, de la agencia, de la que nos valemos para hacer la danza, para verla, para enseñarla. Un profesor enseña a bailar una secuencia de movimientos, se dice de él que posee un lenguaje -de movimiento- que le pertenece y es ello lo que enseña a sus alumnos, esta es su agencia. Esto no pareciera problemático para el contexto de la práctica y de la escena, como el discurso del odio si lo ha sido y seguirá siendo, pero será la evidencia de la repetición de una norma que descansa, nos constituimos pasivamente sobre visiones rígidas, pequeños discursos de odio, cuerpos normados en la experiencialidad del movimiento no solo a partir de técnicas tradicionales, sino gracias a nuestras propias tecnologías (Foucault, 2002). No sólo aprehendemos el lenguaje de movimiento de otro, sino que también traemos a colación toda su experiencia anterior, toda la dimensión cultural (contexto y convención) que luego, en otras circunstancias, activamos de forma performática: es decir, el discurso que produce los efectos que nombra es este que evidencia que el movimiento del cuerpo contiene un pasado que se ejecuta sin notarlo. Si el sujeto en escena camina por el escenario, no es sólo un cuerpo que camina, también remarca (repite y confirma) normas, es anunciador de performatividad, activador de agencias. No es que este bailarín, actor o artista escénico hace lo que hace para decirme algo respecto de la obra, ineludible o probable es que así sea, sino que a partir de su aparición se hace patente la dimensión performativa de su identidad, que ha permanecido en su cuerpo durante años, y que acaece hoy, en el momento en que camina. La experiencialidad del movimiento no solo le sirve a él para comprobar su cuerpo vivo, también nos da a todos, observando o viviéndola, la evidencia de la historia de toda la cultura.

### III. LA PERFORMANCE

#### 3.1 Orígenes históricos y estéticos

##### 3.1.1 Las primeras corrientes

Los orígenes de la performance se remontan, para la historiadora de arte norteamericana Roselee Goldberg<sup>15</sup> a principios del siglo XX con el movimiento Futurista y los posteriores Dadaístas y Surrealistas que dan pie a una forma de representación en la que confluían distintas artes y nuevas experimentaciones para la puesta en escena. Los artistas comenzaron a no bastarles con dar a luz una obra, sino que les es imprescindible tomar parte en el campo de la representación, actividades que Goldberg (2002) presupondría como performance. La pintura es para estos artistas una actividad paralela a la performance, señalada sobre todo a partir del teatro, hasta diversos movimientos o nociones: teatro de variedades, síntesis, ruido, danza futurista, pantomima, teatro de la sorpresa, entre otras. Todas estas adjetivaciones tuvieron carácter de Manifiesto<sup>16</sup> y buscaban derribar las antiguas concepciones respecto de las artes escénicas, plásticas, literarias y musicales en la creación. La performance en el movimiento Futurista artística nace con la poesía: se establecen nuevas formas de declamación en las que la puesta en escena tenía una intención más allá que la sola pronunciación del texto. Se experimentó con el lugar del poeta en el espacio (detrás de una cabina, por medio de un megáfono), con la secuencialidad del texto, fuerte, rápido, breve y mezclado con ruidos; de lo que nace “El arte de los ruidos” (Russolo, 1913, citado en Goldberg, 2002) donde la práctica atonal fue característica. Luego, se sumaban recursos a las muestras, además de poesía y ruido, ingresaba la danza,

---

<sup>15</sup> Para la presente investigación se ha tomado en consideración las perspectivas que Roselee Goldberg expone en su libro *Performance Art* (2a.ed.) Barcelona, España: Destino, del año 2002; teniendo en cuenta el punto de vista que Diane Taylor propone, este primer texto es el eje que guiará la relación entre performance, danza contemporánea y performatividad.

<sup>16</sup> Se mencionan en el texto de Golberg más de 20 Manifiestos escritos entre 1909 y 1933.

influenciada por figuras como Nijinsky, Duncan, Fuller, Laban y Wigman. A esto, la atención sobre la escenografía y el vestuario, fue tornándose esencial para crear multitudinarias performance influenciadas por el Music-Hall. En esta etapa, se creaban obras de este tipo especialmente pensadas para celebrar la revolución rusa, a cargo del movimiento del Constructivismo ruso (Goldberg, 2002).

La primera corriente de performance, protagonizada por Futuristas, Constructivistas, Dadaístas y Surrealistas, se despliega por Europa en países como Italia (cuna del movimiento Futurista), Rusia, Alemania, Francia y Suiza, entre otros, los cuales a pesar de la devastadora primera guerra mundial, sostuvieron su vitalidad en la creación, explotando al máximo la improvisación, la sorpresa y la simultaneidad en sus obras, incluso parodiando este acontecimiento, causando indignación entre el público involucrado (Goldberg, 2002).

La improvisación y la sorpresa se tomaban como motor en la creación, la mayor parte de estas ocasiones, las performances no se preparaban. Presentadas en galerías, cafés o teatros, en cada ocasión eran abucheadas por el público y la prensa. El público reaccionaba fuertemente, no sólo con pifias o gritos, sino también lanzando todo tipo de cosas al escenario, la prensa destrozaba los espectáculos y artistas eran llevados a la cárcel por falta a la moral. Esto significaba para los artistas un triunfo, de hecho, una de las causas del fin del movimiento Dadá fue la consiguiente aceptación del público y su popularización, junto con la reiteración de sus formas de producción. Sin embargo, no todas las performances eran abucheadas (Goldberg, 2002, p.52). En 1916 se realiza durante 5 meses el "Cabaret Voltaire", espectáculo que reunía artistas Dadá presentando poesía, ruidos, danzas y pinturas (Goldberg, 2002, pp.61-62). Estos Cabarets fueron altamente frecuentados durante todas sus presentaciones, trayendo artistas del resto de Europa y el mundo. La decadencia de un evento tal, se debió a la necesidad de sus creadores (Hugo Ball y Emmy Hennings) de experimentar y renovar sus propuestas, de alguna u otra forma, existía el ímpetu de crear fuera del orden establecido, bajo amenaza de censura, por lo que cualquier indicio de normalización, recayó inevitablemente en la disolución de la iniciativa.

A partir de estas manifestaciones surge la incursión en la interdisciplinareidad<sup>17</sup> en el arte: participaban pintores, poetas, bailarines, actores, músicos e incluso personas sin formación en artes. Algunos preocupados del vestuario y la escenografía, otros de la lírica y la música. A su vez, se inaugura el concepto de simultaneidad (Goldberg, 2002, pp.66-67) que implicará un nuevo universo para la representación: aquí el foco se encuentra sobre una propuesta que al unísono presentase poesía, ruido, acto y danza. Este acto, de preferencia breve, pone el ojo y la preocupación en un sentido o significado total, más que en sus elementos constitutivos parcelados. En tanto que el sentido o significado generalmente era difuso, la atención estaba puesta en la influencia que este acto total tuviese sobre el público, a través de la encarnación de imágenes plásticas animadas (es decir, en movimiento) que los artistas realizan sobre el escenario. Para realizar la performance, el artista no necesariamente se atrincheraba en su disciplina, sino que es la intención de la representación la que constituye el alma esencial de la obra.

Con el surrealismo se instituye la noción de automatismo basado en el impulso y la improvisación del lenguaje y la acción, a partir del “*desinteresado juego del pensamiento*”, o la “*omnipotencia del sueño*”, buscando expresar “*el funcionamiento real del pensamiento*” (Breton, 1925 citado en Goldberg, 2002, p.89). A partir de la obsesión de Breton por Freud (Goldberg, 2002, p.89), el arte ingresa al mundo de la psicología y detecta preocupación por el lenguaje. Esta corriente, según Goldberg (2002, p.96) será fundamental para el desarrollo del teatro posterior a la segunda guerra mundial.

---

<sup>17</sup>A diferencia de la multidisciplinareidad, la interdisciplinareidad en el arte marca la relación entre las disciplinas confluyendo estéticamente. La primera se presenta como una propuesta de presentación y/o plataforma para muchas disciplinas desde sus distintas especificidades. Más adelante, en el capítulo V, nos dedicaremos más a estas denominaciones.

### 3.1.2 La Bauhaus y sus influencias en Estados Unidos

Oskar Schlemmer, alemán, fundador y maestro de la Bauhaus, fue un artista que difundió la práctica de la performance amparada en una teoría creada por el mismo, la cual accede a la performance primero a partir de la plástica, la escultura y finalmente al movimiento, configurando toda estética de la obra a partir de esa sujeción (Goldberg, 2002, p.104). Los vestuarios eran a veces complejas estructuras que condicionaban el movimiento del bailarín o actor; cosa que interesaba a Schlemmer, motivado por la condición de títere que instruía en el artista de la escena. Sin embargo el proceso de creación se fundamentaba habitualmente a partir de *“la propia vida de uno, con estar de pie y caminar, dejando el salto y la danza para mucho más tarde”* (Golberg, 2002, p.112). Luego, Schlemmer fabricaba complejas puestas en escena: vestuario, escenografía y efectos que vinculaban la obra a un inframundo, una visión algo futurista para los tiempos que corrían. Sin embargo, la danza y el movimiento de la performance se supeditaban a ideas simples, propuestas que señalaban normas básicas de movimiento, un estilo minimalista y preciso.

Luego de la segunda guerra mundial la vanguardia de la performance se traslada a Estados Unidos (Goldberg, 2002, p.121). Artistas, auto exiliados de la guerra, comienzan a difundir y trabajar con artistas de la zona, algunos herederos de la Bauhaus, otros del Surrealismo y el Dadá. A partir de 1945 la performance ya es reconocida en Estados Unidos entre los artistas como una actividad por derecho propio. En esta época nacen exponentes como John Cage, músico conocido por su obra *4'33"*, que consistía en 4 minutos y 33 segundos en que el intérprete de piano se sentaba y no tocaba nada, y Merce Cunningham, bailarín y coreógrafo que incursionó en el azar como propuesta fundamental de su trabajo a través de secuencias de movimiento creadas previamente, y que gracias al uso de dados, el orden, el diseño de piso y los intérpretes podían variar. Ambos trabajaron en colaboración varias veces, investigando en torno al azar y la improvisación, aunque bajo la premisa multidisciplinar, cada uno anclado en su propia disciplina.

A fines de la década del 50' aparecen otras denominaciones para la performance construidas bajo el alero de la crítica: el *envioremmentt*, el *happening*, las prácticas de arte en vivo, manifestaciones que no tardan en convertirse en parte de la bitácora de performance tanto en Estados Unidos como en Europa (Goldberg, 2002, p.132). Estas denominaciones se otorgan pues los artistas intentan varias el método de la puesta en escena, es el caso del ejercicio en torno al papel que el espectador debía jugar en la obra, donde la motivación principal era involucrarlo de forma urgente y evidente. Se convirtió en tendencia las performances en museos, donde el espectador podía ser el intérprete, en tanto el artista situaba el espacio de tal manera que fuese evidente la necesidad de intervención. Desde 1960 muchas performances comenzaron a presentarse en el espacio llamado Judson Church Theater, en Nueva York; un gimnasio perteneciente a una iglesia que varios artistas, de la danza sobre todo, emplearon como espacio de estudio. La influencia que los bailarines tuvieron sobre los artistas de la performance se puede notar en el uso del movimiento del cuerpo y en la utilización del espacio, que en esta época fue mucho más evidente (Goldberg, 2022, pp.138-139). Utilizaban la improvisación para indagar en lo que el cuerpo proponía de forma espontánea, para no basarse en la técnica o el modelo de otros. Entre artistas se genera un intercambio de ideas, confluyen imaginarios, políticas e intenciones similares: la no separación entre la vida y el arte, incorporando objetos y movimientos cotidianos a las propuestas. Por esta misma época aparece el grupo Fluxus en Estados Unidos y Europa (Goldberg, 2002, pp.143-144), artistas agrupados por necesidades en común, tanto ideológicas como estéticas.

### **3.1.3 Los nuevos manifiestos**

En Europa desde la década del 60' la performance comienza a ser aceptada en circuitos artísticos, sobretodo valorando la función política del arte, tomando parte de los sucesos acontecidos recientemente. Yves Klein, artista francés, *neodadaísta*,

realizaba “ceremonias de venta” de sus performances en las cuales el artista daba al comprador un recibo y recibía pan de oro a cambio, para luego quemar el recibo y arrojar el pan al río, dando a entender que el arte no podía ser vendido y que más bien tenía una función espiritual en la sociedad, tanto al develar sus métodos, mecanismos y entre telones, como también al restarle espectacularidad a la obra, desmitificando la sensibilidad pictórica para “*impedir que su arte se convirtiera en reliquias en galerías y museos*” (Golberg, 2002, p.147). En gran parte como reacción al expresionismo, las propuestas artísticas de este grupo (Klein, Manzoni, Beuys, entre otros) buscaban llegar a la “esencia”, desentrañar su propia hacer, expresar cosas simples, incluso carentes de propuestas estéticas o creativas, dejar ver con ironía que el arte no vivía en la obra, sino en la inventiva del artista. El acto no es tan solo el resultado (la obra) sino también todo lo que está detrás: lo que el artista quiere decir, el como lo hizo, donde, con que materialidad trabaja y como propuesta también, la posibilidad de no haya nada en absoluto. Así van apareciendo objetos, formas, colores, movimientos y métodos provenientes de convenciones cotidianas, prácticas que no pertenecen habitualmente al mundo del arte, queriendo impulsar el desapego al valor que tenía el objeto de arte en el circuito y para la sociedad completa. Se insiste en explicitar y exponer la condición humana, en suscitar reacción a partir de prácticas aparentemente lunáticas o peligrosas (el uso de animales muertos, de orinar o de someter al cuerpo a posiciones o ejercicios dolorosos, de decir lo que nadie dice). El acto podía trascender a la obra (venirse desarrollando de antes o continuarse después), durar días o reproducirse en lo cotidiano, *transposicionar* la performance (el significado, la fuerza de esa imagen) a la vida. Aquí nace la noción de arte conceptual, en el que “*el material son los conceptos*” (Goldberg, 2002, p.152), junto al Body art, donde el cuerpo es el material más importante y la experiencia es trascendental, antes que la representación, la relación con el material, el tiempo y el espacio es el eje de la performance, por tanto la necesidad de representar a un otro o para otro se rompe (y con ello un paradigma de toda la historia de las artes escénicas) y la experiencia de quien hace, de quien mira se convierte en condición esencial de la performance de aquí en adelante. Se estrecha la relación del arte con la vida cotidiana, como la obra no acaba, se desdibuja el límite y hablar de sí en o a través de la obra, como un ritual, emerge con firmeza gracias a esta

clase de experimentos. El acto emerge desde la intimidad de sujeto, desde su historia, derivando en su identidad, memoria y cuerpo.

#### **3.1.4 Del auge de los medios de comunicación**

Desde los 70' la performance vuelve al circuito de las galerías, con intenciones similares, se creaban actos interactivos, que permitían al público transitar en la obra y mirar a través de los ojos del artista. Aunque estos espacios eran sitios institucionalizados, los artistas se sentían igualmente en un espacio relegado y en contra del reciente auge de los medios de comunicación, cuestionaban el lugar que el cuerpo presentaba en la sociedad. Gilbert y George trabajaban siempre a partir de la escultura, ellos, como esculturas vivas, gustaban desdibujando los límites de las denominaciones culturales de género. Eran a veces hombres, otras mujeres y otras un sujeto-objeto des-generizado.

Autobiografía (Goldberg, 2002, p. 174) le llaman los críticos a un estilo de performance que se populariza a mediados de los 70', donde el artista trabajaba a partir de su propia historia y experiencia, evidenciando su propia ideología. Este estilo coincidió con el fuerte movimiento feminista de la época. Artistas como Julie Heyward, Ulrike Rosenback, Hannah Wilke y Rebecca Horn, entre otras, experimentaron, demostraron, ejercitaron y cuestionaron el lugar del género en la sociedad, tanto femenino como masculino: *“¿Puede una mujer ser femenina y poderosa al mismo tiempo?, o ¿Es la mujer poderosa deseable”* (Goldberg, 2002, p.176). Ya a partir de 1975 la performance comienza a instituirse como una práctica familiar, no solo en circuitos artísticos, sino ya en la sociedad completa. Se realizan veladas de más de 20 performances por noche. Se forja una demanda por parte del público de este tipo de espectáculos. Se remontan performances Futuristas, Dadaístas, Constructivistas y de la Bauhaus, junto con actos de Fluxus. Hasta fines de la década el movimiento intercalaba entre lo que Goldberg (2002) llama “El margen de la performance”, actos

ensayados, preparados por meses, de largas temporadas y duración, que incluían variadas técnicas e influencias (desde Cage y Cunningham a Wagner, Artaud y Brecht), y las performances “punk” (Goldberg, 2002, pp.181-182-183), influenciadas por la música punk (Sex Pistols, por ejemplo) y su índole contestataria, en donde evidenciaron espacios censurados por la cultura, ya dominante, de los medios de comunicación de masas, explayadas un tanto en el arte y sus formalismos. El movimiento punk se aboca a temas como la sexualidad y el deber ser del cuerpo, gracias a lo que fueron desplazados de todo circuito oficial (museos, galerías, etc.).

A partir de los 80', el arte entra al mercado del espectáculo, el artista es una celebridad, los circuitos de la performance se debaten entre la escena de la televisión y la escena alternativa, produciéndose una distancia para denominar el buen y el mal arte. Entre el auge de los medios de comunicación de masas y la conservadora cultura, la performance es considerada como “espectáculo de vanguardia”, de moda y divertido: *“la People Magazine, de tirada masiva, la llamó la forma de arte de la década de 1980”* (Goldberg, 202, p.195). Aquí surgen espectáculos para el público masivo, se exige el cuidado en los elementos de la obra, se vuelven más elegantes y estructuradas las puestas en escena, prestando mayor atención al vestuario, la escenografía y la iluminación.

El teatro se ve bastante influenciado por la práctica de la performance (Goldberg, 2002, p.201) y con ello los críticos de esta disciplina comienzan a hablar de ella. Junto con ello, aparece una nueva danza, con aportes del movimiento surgido en la Judson Church pero retomando el virtuosismo que caracteriza la tradición de esta disciplina. En cooperación con artistas especializados en su quehacer, Karole Armitage montaba obras para teatros del circuito oficial. En paralelo, Pina Bausch ganaba adeptos con su danza teatro en Europa, y en Japón surge el Butoh (Goldberg, 2001, p.207), una danza lenta y de gestos exagerados con músicas terroríficas o en absoluto silencio. En Inglaterra el arte comercial no genera gran revuelo, aquí se mantienen los valores, búsquedas y tendencias del pasado, con las esculturas vivas e instalaciones pictóricas de Gilbert y George como bastiones de la práctica (Goldberg, 2002, p.209).

Artistas como Anne Bean, Paul Buwell, Sylvia Zinarek, Anne Wilson y Marty St James se mantuvieron fuera de ambas tendencias.

### **3.1.5 Los 90' a la actualidad**

Desde comienzos de la década de 1990 resurge la corriente autobiográfica a partir del creciente fenómeno multicultural que habita el mundo. Artistas de raíces latinas residentes en Estados Unidos, investigan en torno a las problemáticas de la identidad. Esta búsqueda protagonizada por sujetos tradicionalmente marginados, abre posibilidades de investigación en espacios de disidencias: *“gays, lesbianas, trabajadores del sexo, travestidos, incluso enfermos crónicos y los minusválidos desarrollaron material de performance que fue, con toda intención, profundamente perturbador”* señala Goldberg (2002, p.212). En 1987 el grupo ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) irrumpe en la bolsa de Nueva York. La marginalidad y la contingencia política son el foco del trabajo en la performance, tomando la calle como escenario, confundándose y fundiéndose con la protesta. En tanto el surgimiento de los medios masivos de comunicación y la cultura del consumo remiten al espectáculo a un espacio de mercado, el Aparato represivo se encarga de acallar este movimiento de performance a través de la violencia, mas el Aparato Ideológico crece con gran fuerza.

Paralelo a esto, el estado financia la construcción de grandes teatros que albergan compañías que mantienen un trabajo regular de creación. Es el caso de Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaker, Jan Lauwers y Alain Platel en Bélgica y de Jérôme Bel, Xavier Le Roy y el grupo Quattor Albrecht Knust en Francia (Goldberg, 2002). El surgimiento de estas políticas forma parte de un mecanismo de control sobre el arte. La represión a performances de contenido político o social en un sentido mucho más evidente y confrontacional en el espacio público es censura, pero a la vez la creación de un espacio de inclusión sirve para contrarrestar esta violencia, un mecanismo de control ideológico mucho más eficaz, el cual ya está replicándose de la

misma manera en nuestro país.

Actualmente, la investigación en la performance se ha centrado en la utilización y experimentación con nuevos medios y tecnologías. El uso del video, internet y la propagación inmediata que este propicia, junto con las tendencias musicales, la publicidad y la moda, herencias del mercado del espectáculo surgido en los 80' hacen invisibles los límites entre estilos y políticas en la escena. Existe una gran gama de posibilidades para crear, pero permanece el sentido histórico, la performance es hija de su tiempo, a pesar de sus medios, que constantemente mutan con él.

### **3.2 Performance y performatividad**

La historiadora del arte norteamericana Roselee Goldberg jamás define en su libro *Performance Art*<sup>18</sup> explícitamente qué es la performance, sino que describe las circunstancias históricas en las cuales fue tomando forma, señalando de esta manera sus características. A partir de allí podemos describirla como una acción que sucede en un momento y lugar previamente planificado, de preferencia una única vez. El sujeto que expone algo para un otro -público, espectador o audiencia- trabaja desde un espacio interdisciplinario en la configuración y puesta en escena de la pieza, no responde a ninguna categoría disciplinar en particular: podría bien ser artes visuales, danza o teatro, pero aun así no es ninguna de estas. Gracias a ello la performance se convierte en una plataforma ideal para la experimentación, fundamentalmente por su posición crítica y autónoma frente al arte y la sociedad.

La performance es un juego de lenguaje. Se sitúa desde la agencia, utilizando objetos o signos de una manera estratégica para ser entendidos, pues se entiende en su contexto particular, acogiendo la convención y la regla. Por sus características, sirve como dispositivo performativo, al utilizar el enunciado

---

<sup>18</sup> (2002) *Performance Art* (2a.ed.) Barcelona, España: Destino.

performativo como una forma de hacer en el arte, como un método. Posiciona el cuerpo en la obra desde su agencia. Esto tanto desde principios del siglo XX, con los primeros movimientos, hasta hoy, aunque en un comienzo no existía la evidencia de esta construcción, pues esta es una teoría reciente. Además, el paradigma de la representación en escena era el fundamento esencial de la creación de aquella época. En la actualidad, dejando de lado si es una representación o presentación de algo, la performance ha tomado la denominación de performativo o performativa como parte de su lexema, para denominar los mecanismos que utiliza un intérprete. Aunque no es lo mismo que performatividad, una performance puede ser performativa, trabajando a partir de la performatividad, pero esta última no se constituye en el terreno de la performance ni a partir de ella. Es decir, identificamos en la performance la articulación de la performatividad, pero no es afortunado dejarla solo en este plano, sino en relación activa con las circunstancias particulares que nos rodean.

## IV. LA DANZA CONTEMPORÁNEA

### 4.1 Cultura y contextos de la creación artística

*“El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente.” (Debord, 1967, cap.6)*

La cultura se va transformando en gran medida a partir de paradigmas que responden a ideologías, a formas de comprender el mundo, a una razón de ser o de dar sentido a la vida. Esta noción abarca la acción, es una práctica contante inscrita en un contexto atravesado por su tiempo y por las convenciones que subyacen de él. No responde únicamente a un sector de la vida en sociedad, como se infiera a partir de enunciados como *“fomentar nuestra cultura”* o *“llevar la cultura a la gente”*. Frases conocidas que esbozan una separación entre la cultura y la población, siendo que esta relación no tiene límites temporales ni espaciales. La cultura nace de la vida en sociedad, no existe fuera de ella, toma forma en los medios por los cuales nos relacionamos, por lo tanto también dicta relación con el lenguaje. John Austin (1982) nos habla de convenciones para referirse a reglas de uso, a acuerdos implícitos o explícitos que establecemos los seres humanos. Esto es cultura, no es evocarla, simplemente ocurre. En un contexto determinado que denota una historia, surge la cultura, a partir de convenciones que se generan en la práctica y en la *experiencialidad*, es decir, en el hacer.

Supeditada mayormente a las políticas públicas del gobierno, la actividad de la danza en Chile hoy tiene a exhibirse dentro del marco de la puesta en escena, la formación de audiencias y la pedagogía. El augurio que las políticas públicas del gobierno de derecha han dado a la danza ha sido a través del ingreso de productos extranjeros al país, financiando a coreógrafos y profesores que traen sus propuestas

coreográficas y talleres al país. La educación de la danza se está realizando principalmente en Chile, centralizada en Santiago; las propuestas para educación en el extranjero son básicamente las mismas que hace 10 años. No existe mayor movilidad de nuestras compañías o profesionales hacia el resto del mundo. Teniendo en cuenta que el medio en Chile es reducido, son generalmente las mismas compañías y/o profesionales los que salen del país, a través de su propio ímpetu o gracias a la tradición que los respalda. Para entender esta iniciativa es necesario exponer además que este gobierno ha impulsado la noción de industrias culturales, que facilita la interacción de la actividad artística con el mercado. El estado utiliza ahora el concepto de mercado cultural para referirse a la actividad en el arte, homologando la relación entre arte y cultura, dos campos que se encuentran y desencuentran en el hacer, pero que no son lo mismo. Remitir la cultura al arte, o viceversa, limita ambas manifestaciones en su aparición y desarrollo.

Entender cómo funciona la estructura<sup>19</sup> (Marx en Althusser, 1969) de una sociedad pareciera no ser una preocupación de la danza. Sin embargo la danza es una actividad sometida al sistema de producción que le corresponde, en este caso en Chile al capitalismo. El arte es un medio asistencialista para disminuir el *stress* en los empleados de la empresa, es un medio de distensión para los mismos fines. Los profesionales dedicados al arte nos prestamos a esta situación pues es un medio para subsistir. Estamos sumergidos en la paradoja que el sistema capitalista nos propone: *“la mercancía es la célula económica de la sociedad capitalista; mientras exista, sus efectos se harán sentir en la organización de la producción y, por ende, en la conciencia”* (Guevara, 1965); nuestra existencia material está dada por el mercado ya desde hace más de medio siglo y estas son las condiciones que priman en nuestra conciencia, por lo tanto en el pensamiento y el ejercicio del habla. ¿Cómo se plantea el artista frente a estas condiciones? Tiene que sobrevivir o vivir, generar dinero; vive en esta estructura y en este sistema: desea, como todos, lo que el mercado le ofrece.

---

<sup>19</sup> Comprendida por: *“La infraestructura o base económica (“unidad” de fuerzas productivas y relaciones de producción), y la superestructura, que comprende dos “niveles” o “instancias”: la jurídico-política (el derecho y el Estado) y la ideológica (las distintas ideologías, religiosa, moral, jurídica, política, etcétera).”* (Althusser, 1969, p.5)

Cabe preguntarse cuál es la misión u objetivo del arte en una sociedad como la de hoy, si como artistas nos vemos intrincados en esta paradoja de ser, hacer, mostrar y entregar un producto tan fugaz y desechable como un helado de agua: se consume y derrite rápidamente. ¿De qué nos valemos para estudiar ocho semestres por ejemplo, de conocimiento, práctica y tradición artística? El endeudamiento, la explotación y la dictadura ideológica, sustentada en la basura valórica que entregan los medios de comunicación ¿Cómo podría sernos indiferente? Experimentamos y nos educamos a través de los sentidos, ver, oír y tocar principalmente, realizamos actividades que no son avaladas por el sistema tradicional de enseñanza, pero que sin embargo, son la estructura básica de nuestro cuerpo, el que nos hace humanos. Luego, aprendemos de una tradición de conocimiento de años, de siglos, que sostiene algunas de nuestras prácticas, que nos ayuda a entender nuestro hacer y el de otros. Comprender la estructura de la sociedad en la que estamos inmersos debiera ser la bisagra vinculante de nuestro ejercicio democrático (la experiencialidad) con lo artístico (la escena).

Las prácticas culturales y políticas tienen una historicidad y un fundamento principalmente ideológico, como lo es en Chile la demarcación de la industria cultural y el mercado cultural para insertar el arte dentro de las políticas económicas del capitalismo, tanto como lo están todos los bienes a los que queremos acceder, haciendo más fácil la transacción de una obra o seminario. Este año recién pasado (2011) en Chile surge con gran fuerza y despliegue un movimiento social y político centrado en la discusión respecto de la educación, un bien que gracias a la dictadura militar -no régimen como le han de llamar desde ahora en la escuela- se rige bajo políticas capitalistas, afectado en su esencia, en su sustancia; es un bien de consumo de estatus, de acceso diferenciado, que entonces se torna ridículamente injusto, que amplifica la distancia entre nosotros. Su objetivo no es educar, como un bien que pertenece a la humanidad y que activamente produce conocimiento, sino que es el reflejo de las diferencias entre tú y yo, las capacidades medidas por el dinero, el valor de la persona medida en dinero. Aquí está el arte, sometido ya. Difícilmente podrá abstraerse de este Aparato, pero sí los artistas podemos reivindicar esta paradoja, a

través del ejercicio consciente de nuestra profesión. No estamos parados aquí para enceguecer con nuestro talento. No invertimos millones de pesos (si no nosotros, nuestros padres), más de los que muchas carreras convencionales cuestan, para hacernos ricos, o por el ego de ser vistos. No estudiamos arte para comprarnos cosas, para admirar a la *kenita* o comer los *ires* y *venires* de la farándula. No estudiamos arte para endeudar a nuestros padres.

#### **4.2 Dinámicas de la creación**

Existe una densidad crítica (Mellado, 2008) que se genera en los espacios marginados de la danza contemporánea, en un lugar que no es conocido por la opinión pública, ni se masifica a través los medios de comunicación. Es el espacio conocido por los mismos, desde donde se crea la danza contemporánea. La que conocemos pocos. Aquí se crea desde la puesta en cuestión de lo que la sociedad impone, desde el antecedente de que el cuerpo es un amplio receptáculo de investigación y expresión y que aquí no responde a los cánones estéticos ni a los usos que imperan en la sociedad y en el mercado. Ahora, cuando la obra entra en escena y en contacto con el espectador surge una escisión que cuestiona el propio hacer y ese margen en que se crea la obra de danza. El espectador no entiende lo que sucede o porque sucede. No entiende el universo que inaugura la danza contemporánea, el cuerpo en movimiento produciendo sistemas de referencia ¿Por qué? Carlos Pérez<sup>20</sup> insiste muchas veces en que este espectador que quiere entender, que cree que hay algo que se quiere decir que como espectador debe percibir, es hijo de un paradigma modernista. Este paradigma data de una antigüedad que ya no nos pertenece y no solo Pérez, sino muchos son los autores que señalan que de la danza no hay que nada entender. La relación entre espectador y artista es dialéctica, transada por el devenir del tiempo. En la obra creada con antelación, pensada y ensayada, con un proceso de producción que se extiende en el tiempo, esta relación se reduce al momento en que se pone en

---

<sup>20</sup>De la asignatura Historia de la danza (2008) Escuela de Pedagogía en Danza, Universidad ARCIS.

escena con todas las expectativas previas del proceso. El por qué el creador decide poner en escena determinada obra depende de muchos factores; Paulina Mellado (2008) insiste en que la creación en la danza contemporánea tiene un factor autobiográfico, el creador habla de sí mismo o desde sí mismo sobre lo otro, o bien la creación en la danza te lleva a generar conciencia de ti mismo. Ese universo que inaugura el creador, en el que se involucran luego los intérpretes, es el espacio o campo del que depende exclusivamente la danza. Este espacio de creación no tiene mayor interacción en la opinión pública o en la crítica de arte y su densidad es calificada por sus propios creadores. Ellos, los mismos, traducen en obra sus inquietudes. Las temáticas que los convocan se alimentan de sí en un espacio reducido que gira como un espiral. Esta dinámica de creación y producción de la danza en Chile, heredada de las últimas dos décadas del siglo XX (Alcaíno & Hurtado, 2008; Cordovez & Pérez & Cifuentes & McColl & Grumann, 2009), no ha variado mucho en esta última década.

Aunque las temáticas que interesan a la danza sean las mismas, la manera en que las abordamos y los métodos de creación son los que proporcionan un cambio en los resultados. La obra a crear se propone algo y en el proceso van apareciendo contenidos; si existe un tema o un texto sobre el que se basa el contenido, en el proceso surgen preguntas sobre los elementos que constituyen la puesta en escena de una obra: el espacio, el tiempo, el cuerpo en la escena, las materialidades adyacentes a él que se propone utilizar o que surgen, el movimiento del sujeto intérprete y su cualidad emocional, la iluminación, la sonoridad y el ritmo de la obra. Desde aquí surgen problemáticas de interés para el creador pues estos elementos nunca están resueltos en el universo de la danza, a pesar del tiempo y de su antigüedad, la danza no los ha sistematizado. No existe un autor o creador que proponga o que haya establecido un paradigma de influencia sobre el método de creación en la danza contemporánea, como es el caso del teatro con Stalishnavsky o Lecoq por ejemplo, en el que ambos crearon escuela a partir de su método. No queremos postular que la danza contemporánea en Chile no tenga referentes, sino que aquí no se han creado paradigmas respecto de los métodos de composición de una obra, ni respecto de la

dirección, la interpretación o la interacción de los elementos técnicos en la escena. No se han escrito libros al respecto, ni tampoco se enseña sobre esto en las universidades desde un orden sistemático o histórico.

#### **4.2.1 La puesta en escena**

La danza gusta de poner en escena problemáticas sociales desde la mirada del lugar colectivo de la identidad, de las convenciones y las agencias que son familiares (la mujer oprimida por ejemplo). Este lugar dificulta su entender, no por la relevancia que estas problemáticas tienen o pueden tener, sino porque no se llega a ningún lugar luego de presentarlas. Luego de ver la obra el espectador permanece igual a como estaba antes de verla, pues esta agencia es algo que el ya conoce. Convertir a la mujer oprimida en bailarina no basta al espectador y el evidenciarla no conlleva a develar un discurso, sea de la obra o del artista. El lenguaje específico de la danza, el movimiento del cuerpo y su composición en el espacio, junto con la interacción con las materialidades adyacentes y los elementos técnicos que constituyen la puesta en escena son el sustento para la creación que se articulan con la agencia en un proceso de comprensión y acción (Arendt en Rodríguez, 2009) donde los sujetos (tanto director como intérpretes) van tomando decisiones respecto del contenido que surge. ¿Qué pasará si el contenido de la obra es la agencia del creador? ¿Qué obra podemos llevar a cabo solo con este sustento?

Para Bárbara Guzmán (Mellado, 2008, p.40) extender, mantener y acrecentar es el medio para trabajar con la agencia. Sostiene que el pudor de la exposición es aquello a lo que debemos prestar atención al dirigir a bailarines. Extender, mantener o acrecentar es un medio para producir contenido y hacer aparecer lo que está después de la agencia. Hacer uso de la performatividad como práctica es una primera propuesta para la creación, investigar en torno a los efectos que el discurso nombra, que efectivamente produce sobre los sujetos; al disponer ya de ellos,

debe suceder lo siguiente. Crear sobre una plataforma de problemáticas comunes a través del cuerpo como receptáculo y canal, sitúa a la obra de danza contemporánea por sobre muchas otras disciplinas artísticas, ya que es el lugar del cuerpo en un sentido político, histórico e identitario el que hoy en día se pone en cuestión a menudo. A partir del movimiento estudiantil sucedido el año recién pasado, el ejercicio político en Chile ha amplificado sus formas de manifestación, además de marchas o comunicados, se realizaron performances de diferentes índoles y temáticas, iniciativas provenientes, no de una agrupación o movimiento artístico, sino de sujetos agrupados en torno a un objetivo común que no quiere ser develado, sino que desea producir efectos los efectos que nombra. El cuerpo se instala como dispositivo en acciones colectivas desde la performatividad como medio.

#### **4.2.2 El cuerpo del sujeto**

El uso del cuerpo que la performance nos hereda, desenfrenado y sin límites, es una estrategia para encontrar nuevas dinámicas de creación. Poner en riesgo los límites propios, los del otro, los de la proxémica, bordeando mi seguridad moral, ética y de supervivencia es un medio para transgredir y traspasar la agencia, para hacer *aparecer* al sujeto en la danza contemporánea. En escena, el sujeto remarca (repite y confirma) normas, anuncia performatividad, activa agencias, es desde esta condición que creamos en la danza contemporánea. Pero ¿qué es lo que está después de la agencia? Lo que podremos hacer *aparecer* es aquello que debiéramos subvertir de nosotros mismos, nuestra propia identidad normada en los campos de la danza contemporánea y de la sociedad. Al encarnar una agencia (la de la mujer oprimida por ejemplo) estamos adentrándonos en un universo social que conocemos, pero si investigamos en torno al sujeto intérprete de la obra, el universo que se encarna proviene directamente de su historicidad por lo tanto se activa la agencia. La denominación previa de nuestro sexo y género que a Judith Butler le interesa investigar, aquella que nos antecede y que nos interpela, es el primer universo

al que debemos prestar atención en la composición de la obra. Gran parte de los intérpretes de danza son mujeres, los intérpretes generalmente son homosexuales y un grupo reducido son heterosexuales. Esto no es importante como discurso, menos para engendrar odio o diferencias, sino que nos revela las condiciones de agencia que subyacen de nuestra práctica. La danza viene a ser un espacio de disidencia donde las denominaciones de sexo-género no son vinculantes con el rol social y político que ejercen los intérpretes dentro de su mismo espacio, no es importante que denominación de sexo-género tenga el intérprete de danza, en contra de la cultura conservadora que impera en el Aparato Ideológico de nuestro país, que dificultosamente puede acceder al ejercicio de la sexualidad, sea homosexual, heterosexual o de cualquier otra denominación. Desde este espacio, y en el surgimiento de performance de carácter político, el cuerpo es el protagonista de la puesta en escena de la identidad, la danza puede apoderarse de este discurso a sabiendas que habita en ellas un espacio abierto para experimentar denominaciones. Hacer *aparecer* este sujeto en el espacio escénico sin censurar sus contenidos enunciativos performativos es un efecto que vincula la práctica con el espectador. Los procedimientos de creación no pueden censurar el tránsito por la sexualidad, pues es un referente en el cuerpo. La apropiación de un discurso por parte de la danza como disciplina provendrá del cuerpo y por lo tanto de su relación con la sexualidad y la identidad si la creación artística se sitúa desde un espacio político aunque, no podríamos asegurar que exista otro espacio de creación hoy en día más que este, pues el sujeto transa su relación con el mundo a partir de allí, más bien el efecto de la performatividad es el único diálogo posible del cuerpo con el lenguaje.

### **4.3 Plataformas de búsqueda**

El movimiento de la performance en el mundo ha conservado un potente ímpetu gracias a que jamás ha detenido su búsqueda por fuera de los medios de comunicación de masa, de los círculos académicos o de las industrias culturales. En

cuanto ingresa en estos campos, más temprano que tarde reaparece en los márgenes para volver a la búsqueda. Esta se enmarca en la política; se involucra en los hábitos culturales de los sujetos y sus condiciones materiales e ideológicas. La performance deambula entre la democratización de la práctica y la perspectiva artística de la misma. El ejercicio de democratización dado por la *experencialidad* habita en la performance; esta es vista por una única vez, la transitoriedad de la obra en esa instancia particular se transforma en el principal foco de la preparación y la realización de la performance para vivir la experiencia de su ejecución junto al espectador.

En la performance la obra no pertenece a ninguna disciplina en particular, aunque reúna elementos de alguna u otra. En ese sentido, será una propuesta interdisciplinar ya que dentro de una misma pieza se involucran diversas disciplinas en interacción, los límites entre una u otra serán difusos. Esta interacción entre danza, teatro, fotografía, cine, música, instalación, escultura, pintura u otra, permite que la figura del artista o del objeto del arte pierda relevancia, y que la relación entre arte y vida entre en duda.

Una propuesta multidisciplinar se refiere a un núcleo de creación donde cada disciplina artística cumple un rol. Es el caso de Merce Cunningham y John Cage, donde el primero se ocupa de la coreografía y el segundo de la música. Durante el proceso de creación de la obra los elementos entran en relación a partir de una estética que los conduce por una línea determinada. La coherencia de esta interacción recae en el trabajo que cada artista realiza por su parte y en conjunto, en la preocupación por el significado que cada elemento tendrá en la obra para el espectador.

El espacio de creación que aquí se propone va en búsqueda de la experimentación. El espectador ya no cree en los efectos del espectáculo, aunque la experticia de un bailarín sigue siendo, lamentablemente, admirada. Si la obra se propone crear un espacio fuera de la realidad que vive el espectador o pretende poner en escena una historia o tema que cree importante, la interacción de los elementos

técnicos y de la participación de distintas disciplinas no puede producirse en la ficción. La materialidad debe provenir desde el intérprete y es él quien debe darle uso. Por lo tanto los elementos técnicos de la obra se convierten puramente en materialidades: la iluminación, la sonoridad, la escenografía y el vestuario se encuentran en la obra para que ella se dé a entender por sí sola. Los mecanismos de producción se evidencian. El que un bailarín tome parte de la creación musical y en escena cante o toque algún instrumento formará parte de la sonoridad de la obra. No crearemos música para la obra. Esta materialidad se ajusta al ejercicio visual y auditivo de la obra, y la comprensión de ella a partir de las convenciones existentes. El paradigma de la representación ya acabó, abriendo el diálogo entre el espectador y el artista. Aquí el ejercicio interdisciplinario se hace importante, para romper con las jerarquías y los roles y exacerbar la experiencia vivida en la obra.

Las expectativas que la obra (el director, creador, intérpretes, etc.) tiene sobre su puesta en marcha deben estar supeditadas a establecer relación con los factores externos a ella. Ese momento en que se realiza es irrepetible y supera a la obra y a sus intérpretes; los espectadores rotan, los ruidos cambian, el clima y el ánimo del intérprete son diferentes cada vez. El que la coreografía o el orden establecido de la obra se repita de una función a otra, no quita que las eventualidades produzcan un efecto sobre quien las perciba, sea el espectador o el intérprete.

Un método que trabaja en torno a estas variables es la composición en tiempo real. Esta noción, acuñada por el francés João Friadeiro, pone énfasis a la experiencia de la obra escénica, ya que es la improvisación el elemento fundamental de la ejecución de la obra. Al mismo tiempo la composición propone la necesidad de elección respecto del uso de la materialidad, del contenido y de la dramaturgia.

A pesar de que aún no existe un método de composición que acuñe la obra de danza contemporánea a partir del tiempo real, es respecto a ella que se orienta esta reflexión, teniendo en cuenta que en su nacimiento surge el sujeto en escena, deviene su agencia y hace *aparecer* una dramaturgia transada por las circunstancias del

momento presente, por lo tanto la obra se hace contingente y entra en interacción directa con el público. Así, el público no tiene nada que entender, pues está creando el significado en conjunto con el artista.

## CONCLUSIONES

Un artista deberá ser considerado respecto de las condiciones en que crea la obra, más que tan solo sobre la obra misma. No es tan solo su oficio o talento el que se impone, sino también las condiciones ideológicas que circundan. El punto de inflexión en que la obra podría resultar transformadora, muchas veces se ve socavado por el Aparato Ideológico. Hasta los 70' la puesta en escena fue de forma relevante, muy transformadora, pero luego el Aparato represivo e Ideológico se agudiza, dejando muy pocas estrategias al creador en este lado del planeta de desarrollar su potencial transformador. Desde este siglo y a sabiendas de que el control se inmiscuye incluso sobre nuestra identidad y cuerpo, es necesario superar la condición pacífica que caracterizó la nueva democracia en nuestro país. Hoy es necesario considerar la puesta en marcha de todas las estrategias filosóficas, sociales y políticas colectivas en el arte para hacer de su práctica otra vez motivo de controversia. Reflexionar desde el arte nos conducirá la mayor parte del tiempo hacia la filosofía: el arte no es un tema puramente espiritual, ni se encuentra por debajo de las relaciones materiales de producción, más bien en un espacio híbrido que genera discusiones constantemente y cuestionar los fundamentos que estructuran la práctica de una disciplina dentro de la academia o fuera de ella, siempre será útil para desentrañar sus métodos e impulsar nuevas tendencias.

La relación entre distintos ámbitos de investigación, abrirá los discursos posibles. En este sentido la danza puede proveerse desde distintas tradiciones, ya que ninguna en particular se ha hecho cargo de la teoría de la danza, solo actualmente con la aparición de los *performance studies* se ve reflejada. En Chile aún existe un camino largo por recorrer y esta investigación se suma como un pequeño eslabón que podría continuar alimentándose. La danza no se encuentra solamente en el plano de la acción, ni tampoco es que la tradición teórica es lo que le haga falta, sino que las relaciones sociales no pueden concebirse sin la interpelación producida por el

lenguaje, por lo tanto la danza como espacio de creación artística, independiente de sus objetivos, le es conveniente conocer la teoría, aunque sea solo como estrategia. La paradoja se origina en tanto que el ejercicio de redactar y argumentar se hace elitista, en cuanto a que no es entendido por todos, aún cuando lo que aquí se intenta conseguir es ramificar sus posibilidades. De todas formas, la producción de discurso no será en vano, a pesar de la plataforma que la contenga o del juego de lenguaje que la acoja. La danza contemporánea es un campo dentro del que pueden surgir manifestaciones y discursos influyentes no solo para sí misma, sino para todo el campo de las artes y la sociedad, pues el cuerpo es el dispositivo que motiva su práctica, y el sujeto -que somos todos- poseerá un cuerpo mientras exista. La danza contemporánea propondrá un espacio de construcción identitario experimental, teniendo en cuenta el marco conservador en el que nos encontramos en el país, vinculado a políticas de mercado centradas en la salud y la belleza.

Todo es danza pues el cuerpo obtiene de sí una subjetividad tan inmensa, que explorarla hoy ya es tarea suficiente; aunque el *aparecer* del cuerpo de un sujeto, no será suficiente sin introducir la fuerza performativa como dispositivo para radicalizar cualquier naturalidad, abriendo este espacio de experimentación en nuestra identidad. La experiencialidad del cuerpo en movimiento no se manifiesta para articular la comprensión de sí mismo, o en otros respecto del sujeto que se mueve, sino más bien para apropiarse de sí, para hacerse soberano de su agencia e inmediatamente prestar atención sobre la perlocución que ella tiene en el otro. La danza contemporánea no es un espacio ajeno al lenguaje, se interpela a los sujetos de la danza contemporánea a través de él, tanto como a cualquier persona. Su ingreso en el lenguaje determina al campo de la danza a todas las agencias que se rescatan de él y su enunciación performativa se hace presente; si bien la danza se presenta como un arte del movimiento del cuerpo, también producirá un discurso articulado por los Aparatos Ideológicos en donde reside.

En este sentido, la cuestión ontológica dentro de la danza es determinante en su ejercicio. Denominarla ha sido una problemática que aquí intentamos inaugurar

como tal, tomando en cuenta los usos y las reglas que convenimos. Esta investigación alienta la sistematización del método de composición en la danza contemporánea, sea uno o varios. La danza contemporánea posee paradigmas, denominaciones y convenciones heredadas de su historia particular y universal, y la búsqueda por hacerlas evidentes, publicar y escribir sobre danza, está recién comenzando. Será útil continuar amplificando este campo de discusión teórica, pues en el ejercicio de escribir respecto de la danza, nos encontramos con muchas interrogantes, que van desde su creación hasta su puesta en escena, interrogantes que nacen desde la experiencialidad del movimiento hasta sus cuestiones técnicas. Por esto, será necesario multiplicar la teoría de la danza, investigar desde su contexto en torno a los métodos, estrategias y técnicas, proponiendo ontología.

Este proyecto propone una plataforma para la creación de una obra de danza contemporánea en Chile: articular las nociones de agencia, *experiencialidad* y *aparecer*; con la interdisciplinareidad como herramienta para la composición, poniendo en escena un campo común para que las artes entren en relación, más que determinado por la tradición de una sola disciplina. Derrotar este modo de producción, será derrotar la academia, que deberá adaptar sus engranajes; acaeciendo con ello el ejercicio en los teatros y en las escuelas, donde la performance política ya es un espacio común y apropiado por todos, haciendo más democrática la práctica gracias a que no es uno el que enseña a otro, sino que todos los sujetos entran en relación a partir de su necesidad de aparecer y de producir los efectos que su discurso nombra. El colectivo entra en relación, gestando algo más que lo democrático, una experiencia conjunta fuera de la soberanía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba, S. (2011) *¿Qué valor práctico tiene la filosofía?* Recuperado el 27 de marzo de 2011, de <http://www.rebellion.org/noticias/opinion/2012/3/que-valor-practico-tiene-la-filosofia-146949>
- Alarcón, J. (s.f.) *Pensamiento y acción: La apuesta de Wittgenstein*. Recuperado el 25 de mayo de 2011, de <http://www.hottopos.com/mirand11/jareno2.htm>
- Alcaíno, G. & Hurtado, L. (2010) *Retrato de la Danza independiente en Chile 1970-2000* (1a.ed.) Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Alonso, L. (s.f.) *Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: de los mercados lingüísticos a la degradación mediática*. Recuperado el 18 de mayo de 2011, del sitio Web de Infoamérica: <http://www.infoamerica.org/teoria/bourdieu1.htm>
- Althusser, L. (1969) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1a.ed.) Barcelona, España: Gedisa.
- Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/>
- Bassaure, M. (2011, abril 06) *Foucault: hablar del psicoanálisis sin hacerlo*. Seminario *Foucault para el psicoanálisis*. Santiago, Chile: Escuela de Psicología, Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales.
- Blanco, F. (2000) Filosofía del lenguaje de Wittgenstein y el lenguaje de los científicos. *Cuadernos Canela*, XII, 77-89. Recuperado de: <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/archivo.htm>
- Bourdieu, P. (1993) Entrevista: La lógica de los campos. *Revista Zona Erógena* (16). Recuperado de: <http://pierre-bourdieu-textos.blogspot.com/2006/07/la-lgica-de-los-camposentrevista.html>
- Butler J. (1997) *Lenguaje, poder e identidad* (1a.ed.) Madrid, España: Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (1a.ed.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Reescificación de lo universal: hegemonía y límites del formalismo*. En Butler, J. & Laclau, E. & Žizek, S. *Contingencia, hegemonía, universalidad*. Recuperado de: [http://www.inventandopolvora.org/textos/BUTLER\\_Reescificacion.pdf](http://www.inventandopolvora.org/textos/BUTLER_Reescificacion.pdf)

- \_\_\_\_\_ (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2011, abril 06) *Sexual Consent: Some Reflections on Psychoanalysis and Law*. Seminario Foucault para el psicoanálisis. Santiago, Chile: Escuela de Psicología, Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_ (2011, abril 07) *Conferencia: The Right to Appear: Toward a New Politics of the Street*. Santiago, Chile: Escuela de Psicología, Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales.
- Cifuentes, M. (2007) *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990* (1a.ed.) Santiago, Chile: LOM.
- Cordovez, C. & Pérez, S. & Cifuentes, M. & McColl, J. & Grumann, A. (2009) *Danza independiente en Chile. Reconstrucción de una escena 1990-2000* (1a.ed.) Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Danto, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.
- Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo* (s.n.) Valencia, España: Pre-textos.
- De Certeau, M. (s.f.) Andar en la ciudad. *Bifurcaciones* [online]. Núm. 7, año 2008. World Wide Web document. Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (3a.ed.) Valencia, España: Pre-textos.
- Feldenkrais, M. (1991) *Autoconciencia por el movimiento* (1a.ed.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Foucault, M. (1983) *El sujeto y el poder*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>
- \_\_\_\_\_ (1992) *Microfísica del poder* (3a.ed.) Madrid, España: La Piqueta.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Vigilar y castigar*. Recuperado de: <http://uruguaypiensa.org>
- García Canclini, N. (1990) *Cultura Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1a.ed.) México, D.F.: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (1999) *La globalización imaginada* (1a.ed.) México, D.F.: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (s.f.) *Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?* Recuperado el 24 de julio de 2010 de: <http://culturascriticas.blogspot.com>
- \_\_\_\_\_ (s.f.) *Para un diccionario herético de estudios culturales*. Recuperado el 24 de julio de 2010 de: <http://culturascriticas.blogspot.com>
- Goldberg, R. (2002) *Performance Art* (2a.ed.) Barcelona, España: Destino.
- Gomez, C. & Ossa, C. (2009) *Coloquio: Estrategias de comunicación y estudios Bioestéticos*. II Seminario

interdisciplinario sobre los estudios y usos de la imagen. Valparaíso, Chile: Escuela de Psicología, Universidad Católica de Valparaíso.

Guevara, E. (1965) *El socialismo y el hombre en Cuba*. Recuperado de: <http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>

João Fiadeiro: "Para mí, el verdadero creador es el espectador" (s.f.). Recuperado el 28 de marzo de 2012, de [http://www.artes.uchile.cl/?\\_nfpb=true&\\_pageLabel=notArtes&url=56290](http://www.artes.uchile.cl/?_nfpb=true&_pageLabel=notArtes&url=56290)

Kesselman, S. (1990) *El pensamiento corporal* (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.

Lepecki, A. (2008) *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento* (1a.ed.) Madrid, España: Centro Coreográfico Galego. Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá.

Marx, K. & Engels, F. (2009) *Sobre el arte* (1a.ed.) Buenos Aires, Argentina: Claridad.

McLuhan, M. (1967) *El medio es el mensaje*. (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1a.ed.) Barcelona, España: Paidós.

Mellado, P. (2008) *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace. Reflexiones en torno a la composición coreográfica* (1a.ed.) Santiago, Chile: Ed. Hübner, L. Cia. Pe Mellado Danza. Sala Santa Elena.

Michell, J. (2010) Hipótesis para un arte posthistórico; Acto performativo, flujo y sentido. *Revista Observaciones Filosóficas*, 2º semestre 2010 (11). Recuperado de: <http://www.observacionesfilosoficas.net/hipotesisparaunarte.html>

Micolich, R. (2005) El uso social del lenguaje: Saussure y Wittgenstein. Encuentros y divergencias. *Revista Estudios en Ciencias Humanas* (2). Recuperado de: <http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista2/indice.htm>

Navarro, A. (1987). La hermenéutica dialéctica, ¿una alternativa para la investigación social? *Revista de la Educación Superior*, 16 (61), Ideas y perspectivas. Recuperado de: [http://www.anuies.mx/servicios/p\\_anuies/publicaciones/revsup/res061/txt7.htm](http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res061/txt7.htm)

Oyarzún, P. (2000) *Anestésica del ready-made*. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl>

Pérez, C. (2008) *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza* (1a.ed.) Santiago, Chile: LOM.

Rodríguez, L. (2009) *Acción y mundo en Hannah Arendt*. Recuperado el 18 de mayo de 2011, del sitio Web del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia: <http://congresos.um.es/ahha/ahha2009/paper/view/6501>

\_\_\_\_\_ (2011) Fenomenología y política en el pensamiento de Hannah Arendt. *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 3, Fenomenología y política. Recuperado de: [http://www.uned.es/dpto\\_fim/invfen/Inv\\_Fen\\_Extra\\_3/indice.html](http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_3/indice.html)

- Rorty, R. (1993) *Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje*. Recuperado el 25 de mayo de 2011, de [http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/wittgenstein\\_heidegger.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/comentarios/wittgenstein_heidegger.htm)
- Sabsay, L. (2005) *Políticas de lo performativo: lenguaje, teoría queer y subjetividad*. Recuperado el 18 de mayo de 2011 del sitio Web del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires: [http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes\\_investigadores/3JornadasJovenes/principal.htm](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/3JornadasJovenes/principal.htm)
- Searle, J. (2001) *Actos de Habla* (5a.ed.) Madrid, España: Cátedra.
- Sotto, N. (2009) *Wittgenstein y el giro lingüístico. Hacia un nuevo paradigma anti-representacionista en filosofía*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá, Colombia.
- Taylor, D. (s.f.) *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Recuperado el 21 de agosto de 2009 de: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- \_\_\_\_\_ (s.f.) *Hacia una definición de performance*. Recuperado el 21 de agosto de 2009 de: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- Wittgenstein, L. (1988) *Investigaciones filosóficas* (1a.ed.) Barcelona, España: Crítica.

