

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Secretaría de Posgrado

EL CUERPO HABLADO

Aportes de la Educación Corporal a la Performance en el campo del Cuerpo

Lic. Federico Bagnato

Dirección: Mg. María Carolina Escudero

2023

Para aquellos que se preguntan
por lo que no es

Capitulación

Introducción

Cuestiones de método

1. Capítulo I

La espía: Los aportes de la Educación Corporal

1.1. Educación Corporal

1.1.1. Práctica

1.1.2. Prácticas corporales

1.2. ¿Qué cuerpo?

1.3. ¿Qué novedad introduce la Educación Corporal con respecto al cuerpo en la Performance?

2. Capítulo II

Tocar el timbre

2.1. Performance y artes escénicas

2.2. Performance y museo: ¿Coleccionar la Performance?

2.3. Performance: ¿Para qué?

2.4. Empatía, catarsis y permiso

2.5. Sobre los límites de la Performance

2.5.1. De la acción externa

2.5.2. De la acción interna

2.6. Lo público y lo privado

2.6.1. Lo privado de la Performance

2.6.2. Lo público de la Performance: Del ser anónimo al ser protagónico

3. Capítulo III

Performance: La máquina de hacer cuerpos

3.1. Cuerpo

3.1.1. Ser cuerpo

3.1.2. ¿Cuerpo *en* o cuerpo *de*?

3.2. La controversia: Presencias corporales

3.2.1. Presencia Performer

3.2.2. Presencia Espectador

3.3. Espacio y tiempo

3.3.1. Espacio tiempo digital - tecnológico

3.3.2. Espacio tiempo cotidiano

3.3.3. Lo efímero y lo perdurable: La reiteración

3.3.4. Transfiguraciones corporales

4. Capítulo IV

La encrucijada: Un análisis del sentido

4.1. La Performance como signo

4.2. Orden y normas convencionales

4.3. Categorías

4.3.1. Dolor / no dolor

4.3.2. Mostrar / ocultar

4.3.3. Vida / muerte

Conclusiones

Referencias

Introducción

La presente tesis es un trabajo realizado en el marco de la Maestría en Educación Corporal, cuya finalidad es presentar un análisis sobre la noción de cuerpo en la Performance y cruzarla con la epistemología de la Educación Corporal. De esta forma, se presentan nuevos enfoques que buscan expandir la problematización en torno al cuerpo y a sus límites conceptuales. Así, se busca poner en cuestión ciertas reglas de juego alrededor de las cuales se producen Performances. Entre estas reglas aparecen la materialidad corporal y lo efímero como elementos indiscutibles de una Performance que terminan por vincularse en un tiempo y espacio determinado, pero que no se agotan en ellos.

Para desarrollar estas ideas, propongo el recorrido que se presenta a continuación:

En el capítulo 1 se presenta un breve recorrido sobre la Educación Corporal, con la consecuente presentación de su visión en relación al cuerpo, las prácticas y las prácticas corporales. En este sentido se presenta su lectura sobre la construcción del cuerpo que pretende ser el punto de partida para el análisis y construcción de los cuerpos en la Performance. Así, propongo a la Educación Corporal como el camino desde el cual pensar los cuerpos en la Performance.

En este recorrido, me pregunto cuál es el cuerpo que pretendo analizar en la medida que vinculo a la Performance con la Educación Corporal, desde la que pretendo introducir una novedad en torno al cuerpo.

En el capítulo 2 se presenta un breve recorrido del marco de la Performance vinculada a las artes escénicas y una breve distinción entre escénico y escenario. También se cuestiona el

sentido de conservación de la obra y las diferencias en torno a las obras de arte y su exposición en museos, y cómo esto opera en la Performance con cierta singularidad, acompañando y desplegando el sentido de conservación de la Performance a partir de, por ejemplo, medios digitales.

La irrupción de la Performance en espacios como galerías y museos, junto al despliegue de lo digital, abre el juego en la Performance acerca de nociones que se presentan como constitutivas, tales como lo efímero o lo irreproducible, instaurándose así metáforas en torno al cuerpo, pero también en relación al tiempo y al espacio, evidenciando posiciones de las cuales la Performance ha pretendido distanciarse. Estas vinculaciones se trasladan a cómo la Performance se relaciona con el espectador, con sus sentidos, con los cuerpos que construye y con los límites sociales en torno a lo público y lo privado.

El capítulo 3 ahonda en el posicionamiento de la Performance sobre el cuerpo y en los usos que la Performance hace de un cuerpo que le es legado, pero que no le pertenece. Tomando esto como punto de partida se presenta la posibilidad de analizar esa lectura casi indiscutible que la Performance tiene sobre el cuerpo y expandirla a otros ángulos, pero también hacerla propia en la creación de cuerpos como consecuencia de la Performance, y no como causa. Esto también nos lleva a pensar que la Performance produce cuerpos, pero que la Performance no es el cuerpo ni el cuerpo es la Performance. Y que tampoco es lo mismo hablar de cuerpos *de* la Performance que cuerpos *en* la Performance. En este sentido, se presentan divergencias entre los modos de presencia corporal tanto para el performer como para el espectador, indagándose sobre sus distintas lecturas posibles y, por ende, el lugar que ocupan.

Los diferentes lugares que ocupa la Performance se han replanteado a partir de la virtualidad y, mucho más aún, como consecuencia de los efectos de la pandemia, abriéndose un nuevo aquí y ahora digital que cuestiona el aquí y ahora de la presencialidad física para consolidarse en una metáfora lo efímero que expande las nociones de aquello que puede un

cuerpo. Este registro instala una nueva relación entre lo efímero y lo perdurable, acercando a la Performance a otras manifestaciones artísticas que sí transitan aspectos coleccionables, reproducibles o reiterativos.

En el capítulo 4, se analiza a la Performance como signo, indagando sobre el lugar que ocupa en relación al espectador, la naturaleza del vínculo que pretende establecer con él y su relación con la representación. También pretende exponer algunos aspectos del espacio público, y ligado, sobre todo, a las normas convencionales. Este aspecto instala cierto permiso que acredita o no la pertinencia de actos o comportamientos que pudieran estar delimitados por la Performance, lo cual genera cierto vínculo entre el espectador y la Performance.

Finalmente, presento tres categorías o binomios desde los cuales la relación del cuerpo con la Performance también establece cierto modo de lectura sobre el mismo. La categoría de dolor/ no dolor ahonda sobre un cuerpo que se ha confundido con organismo. La categoría mostrar/ocultar instala el debate sobre la irrupción del espacio público y el establecimiento de los códigos de la Performance en la búsqueda de una verdad y en tensión con las normas convencionales. Por último, la categoría vida/muerte presenta tres lecturas que intentan establecer los límites de la Performance en relación al cuerpo, como su muerte o el paso de un momento o estado de Performance hacia uno de no Performance.

El interés de esta tesis radica en poder presentar una suerte de inversión en la relación del cuerpo con la Performance, no para reemplazarla, sino para presentar una nueva forma de seguir debatiendo en torno al cuerpo. Así, el trabajo busca generar una lectura que permita entender al cuerpo como un producto de la Performance. A estos efectos, el cruce con la Educación Corporal me permite pensar en la Performance como una práctica que toma por objeto al cuerpo; es decir, una práctica que construye sus propios cuerpos en lugar de pedirlos prestado.

Cuestiones de Método

Este apartado me ha generado ciertas inquietudes en relación al modo de avanzar en la investigación. De esta forma, he leído diversos materiales que ofician como postulados resolutorios de determinadas problemáticas en función del posicionamiento que uno asuma, suponiendo que esto debiera realizarse. Así, iré trazando un camino en torno a la metodología, no orientada a la búsqueda de un plan que logre ajustarse a saciar mis necesidades como tesista, sino que apunte a una forma de continuar problematizando en un espacio en donde las consecuentes preguntas serán bienvenidas.

Entonces, considero que no es de relevancia desvelarse intentando dar con la diferencia entre la ciencia natural y social, puesto que ¿qué ciencia no es social si está atravesada por la historia, la cultura y la política? Esto puede presentar una suerte de monismo metodológico si pensamos que la cuestión metodológica debería resolverse. Sin embargo, creo que la pregunta por la metodología no debería detenerse en esta disputa, sino justamente en el objeto de estudio. Me parece necesario abocarme a la producción de un saber a partir del recorte de un objeto en función de una pregunta. Pero también asumiendo la necesidad de renunciar a las verdades absolutas en pos de producir un saber, ya que la verdad absoluta es inalcanzable debido a que la división entre el significado (el concepto) y el significante (la palabra) es sólidamente indestructible.

Asumiendo que la pregunta de investigación siempre es teórica, no podemos olvidar que posee –indefectiblemente– una parte empírica (Marradi et al., 2007), así sea en el momento en que se vuelve necesario recurrir a la biblioteca para tomar y transcribir apuntes. Ese carácter empírico dista de lo que presentaré como práctica, por lo que podría adelantar la siguiente relación de aplicación: la teoría le dice a la práctica lo que debe hacer y la práctica inspira a la

teoría. Esta relación, en donde una parte piensa y la otra ejecuta, se transforma en una tecnocracia o tecnología de aplicación, cuya relación es de relevos. La práctica no es simplemente el espacio en donde estamos haciendo, sino el espacio en que estamos pensando. Es decir, hay una práctica práctica y una práctica teórica.

La palabra metodología implica (por logía) una especialización. Podríamos descomponerla en los términos método y logos, lo que confluye en el estudio de las técnicas. Ahora, si metodología es una especialización, es decir, es una investigación en sí misma, ya incurrimos en un problema desde el comienzo: ¿Cómo definir una metodología para la investigación si ya la misma palabra remite a una investigación en sí misma?

Por un lado, si pensamos que es complejo definir una metodología, podemos comenzar por construirla en la propia epistemología. Entonces la clave estará en cómo pensemos el problema, desde donde podremos pensar una forma de investigarlo. Así dicho, habrá tantas metodologías como objetos de estudio se propongan, por lo que es más redituable poder pensar en términos de la relación objeto, método (entendido como camino hacia) y técnica. Por otro lado, el término investigación, desprendido de “in vestigio”, remite a seguir la huella. Pero, para lograr esto, algo hay que saber. Es decir, hay un saber inicial, de modo que se pueden interpretar ciertas huellas. Así, no será imperioso presentar el método, pero sí será necesario saber que se sigue cierto camino aproximado y flexible de reencausarse constantemente.

En el campo de la ciencia, es casi indiscutible la necesidad de establecer un objeto de estudio y una metodología. Contar con un objeto de estudio implicaría pensar en una identidad. Sin embargo, para analizar el cuerpo de la Performance bajo la lupa de la Educación Corporal, es necesario dejar de lado la búsqueda de una identidad desde el momento en que el objeto de estudio ya no es el movimiento humano, las acciones, la corporalidad, la corporeidad o el cuerpo.

Bajo la misma lupa de análisis, así como el objeto se dispuso preestablecido a las prácticas, lo mismo ocurrió con el sujeto, donde se lo ha analizado en términos tridimensionales,

asociado a la persona; es decir, un sujeto que se mueve, que habla. La idea de los objetos de estudio de la propia Performance ha establecido un sujeto que es sinónimo de hombre, individuo o persona, y despegarnos de esta relación nos permitirá posicionar al cuerpo como objeto y no como medio. En función de pensar a la Performance dentro de la Educación Corporal, cuyo objeto de estudio es el cuerpo de las acciones, es que podremos adherir a desprendernos de la idea de sujeto como persona de carne y hueso, para pensar ya no en las actividades, sino en las prácticas.

Contrariamente a esto, suponer una epistemología histórica y política implica decir que el sujeto no existió siempre, sino que hubo diferentes procedencias y emergencias que posibilitaron que ese saber surja. Cuando se operó epistemológicamente sobre la corporalidad o el movimiento humano, esto implicó, metodológicamente hablando, una forma determinada. Estos objetos se relacionaron a la naturaleza, a lo que ya está dado previamente, como la idea de sujeto, lo que dista de pensarlos como prácticas, volcadas hacia la lógica de un saber valorizado y jerarquizado. De este modo, las prácticas no refieren a la individualidad, sino que se circunscriben en el lenguaje, en la comunidad. Así pensado, los saberes que se han consolidado desde dicha perspectiva dentro de la Performance pueden trascenderse para pensar en nuevas prácticas corporales; en este caso, la Performance.

El problema de investigar a la Performance en tanto práctica histórica no es el de su desplazamiento necesario del campo de las ciencias biológicas al de las disciplinas llamadas humanas o sociales, sino la necesaria construcción de un objeto distinto. A este respecto, me gustaría citar algo interesante que propone Crisorio (2008):

Y ese objeto, que no hemos querido construir ni construido por el sencillo y habitual expediente de aplicarle categorías preexistentes en las disciplinas naturales, humanas o sociales, sino, por el contrario, procurando hallar (o crear) las categorías que estimamos le correspondían, particularmente nos fue arrojando, por así decirlo, a ese terreno incierto, inquietante, en el que las interpretaciones se encadenan en una red inagotable,

infinita, a una apertura irreductible. A donde nuestras investigaciones nos han llevado, en efecto, es a ese inacabamiento esencial de la interpretación, a esa primacía de la interpretación sobre los signos, en la que cada signo no es la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos, en la que no hay un significado original y las palabras mismas no son otra cosa que interpretaciones que a lo largo de su historia interpretan antes de ser signos y no significan, finalmente, sino porque no son otra cosa que interpretaciones. En fin, nos ha hecho ver que la interpretación se encuentra, en efecto, ante la obligación de interpretarse ella misma al infinito, de proseguirse siempre, obligando a preguntar quién ha planteado la interpretación, pues ninguna estrategia de interpretación, por más inconsciente que sea, puede alegar ingenuidad: una cosa es reconocer que los efectos de la interpretación son en buena medida incontrolables, otra muy diferente pretender que una estrategia de interpretación no es responsable de sus efectos. (p. 6)

En términos metodológicos, comprendo el análisis que Carolina Escudero realiza sobre su investigación, dejando como resultado un gran abanico en lo que se refiere a los múltiples cuerpos presentados en la danza, por lo que podemos analizar que “si hay tantos cuerpos como sujetos danzantes” (Escudero, 2013, p. 98), entonces enfrentaremos cierta imposibilidad lógico-metodológica de abordar una definición concreta que no excluya estas multiplicidades de cuerpos presentes en la Performance (Escudero, 2013).

No me propongo realizar un estudio que pretenda encerrar ningún tipo de definición aplicable al cuerpo de la Performance, sino más bien presentar nuevos horizontes que amplíen el panorama de los cuerpos que encontramos en dicha práctica desde la Educación Corporal. Así, mi interés se reduce, específicamente, a presentar otro modo de pensar el cuerpo de la Performance dentro de la Educación Corporal; y el modo de proceder para esto será la presentación de las divergencias que la Performance ha propuesto para el análisis del cuerpo

(biológico y artístico) en relación con la necesidad de constituirlo como práctica corporal en la lógica propuesta.

1. Capítulo I

La Espía: Los Aportes de la Educación Corporal

1.1 Educación Corporal

Poner en discusión el cuerpo en la Performance desde la lupa de la Educación Corporal, implica definir ambos conceptos.

Primero, para entender los lineamientos de la Educación Corporal, es necesario realizar ciertos desplazamientos vinculantes con aquello de lo que toma distancia: la Educación Física. Esta elección recae sobre el supuesto de que la Educación Física y la Performance entienden y construyen cuerpos de forma similar. Por ende, para concebir la idea de la Performance dentro de la Educación Corporal, primero hay que precisar aquello que distancia a la Educación Física de la Educación Corporal, para no asumirlas como sinónimos. Por otro lado, definiré el concepto de *práctica* (central en la Educación Corporal), para acercarme a presentar la categoría de *práctica corporal*, que será de gran aporte al presente trabajo.

Muchas veces se ha caído (y aún sucede) en la vaga idea de querer hacer una traducción lineal y contemporánea del concepto tradicional de Educación Física, empleando distintos paralelismos que pudieran encontrar su lugar en la terminología de la Educación Corporal, empleada a partir del año 1997 en la Universidad de La Plata. Sin embargo, es necesario aclarar una serie de análisis que impliquen poder emancipar a la Educación Corporal de la terminología desgastada o, en el mejor de los casos, incompleta o reduccionista de la Educación Física, partiendo, principalmente, de la necesidad de repensar el *cuerpo natural* que la Educación Física ha acuñado durante toda su historia. Esto no implica, estrictamente, negar el cuerpo como sustancia de la fisiología, ni tampoco perder de vista el análisis biológico (en términos

griegos, *Zoe*; es decir, la vida vegetativa) del mismo, sino más bien asumirlo como una construcción diferente en el orden simbólico. Es decir, una construcción cultural. De este modo, analizar la cultura nos hará pensar en la arbitrariedad de la construcción del concepto de cuerpo a lo largo de la historia para despegarnos de la idea de asumirlo como una mera consecuencia del orden natural. En este sentido, Furlán (1995) define a la Educación Física como:

Una construcción lingüística muy interesante; usted sabe que *fisis* es naturaleza y la Educación Física, en términos de análisis etimológico, nos implica Cultura versus Naturaleza, lo cual es el centro de la encrucijada de la educación. La educación, es decir, la guía cultural de lo natural del hombre, es transformar al hombre natural en hombre de la cultura; esto ha sido básicamente el proyecto de la Educación a lo largo de gran parte de la historia. Educación Física, implica articular dos cosas que no necesariamente van en la misma dirección, implica negar ciertas fuerzas de lo físico y de lo natural, afirmando fuerzas que vienen de lo cultural, lo cual ha provocado en la modernidad una suerte de revueltas desde lo físico, desde lo corporal y desde la naturaleza, cosa que se observa muy nítidamente en el problema de la ecología. La destrucción de la naturaleza que la cultura humana ha estado incentivando a través de determinadas formas de producción y de vida, ha hecho que la naturaleza grite y mande señales como el agujero de la capa de ozono, la contaminación de mares y lagos, la pérdida de niveles de oxígeno, etc. (...) Es decir, hay una crisis de la relación entre cultura y naturaleza. Se dice educación del movimiento, a pesar de que el movimiento también es un fenómeno natural; se aísla el referente a esa naturaleza que de algún modo lo físico contiene, por lo menos, en su resonancia etimológica. (p. 6)

De este modo, la Educación Física no solo deberá revisar el concepto de *Física* (proveniente del griego *physis* y que, traducido, remite a la naturaleza), sino también el de

Educación, con el propósito de desvincular la amalgama de *lo humano y lo animal* y así poder reestructurar las definiciones de aprendizaje, enseñanza, teoría, práctica, contenido, etc.

Desde este sentido, cuando hablamos de Educación Corporal, y más precisamente de prácticas corporales, no esperamos hacer una traducción o reemplazo de lo que podríamos considerar como actividades físicas (evidenciando un cuerpo orgánico a disposición), sino más bien retomar el concepto de cuerpo desde otra perspectiva. Para la Educación Corporal, el objeto de estudio ya no será el cuerpo, sino las prácticas corporales (histórico-políticas) que lo toman por objeto, lo cual no es lo mismo. En este punto encontramos la primera diferenciación en relación con la Educación Física o la Performance, pero también a las artes en general.

Si desglosamos los términos que componen a la Educación Corporal, podemos analizarlos por separado. El término *educación* remite a una necesidad social de transmisión del saber como forma de perpetuar una cultura y todas las formas que ella misma va tomando en su evolución. Esta forma de garantizar no solo la transmisión, sino la reflexión y apropiación de las porciones culturales en la que nos insertamos, se asocia a las instituciones escolares, pero también a todos los ámbitos de circulación de saberes. En otras palabras, el acto de educar trasciende la institución escolar, e incluso las instituciones en general, alcanzando todas las esferas de la vida cotidiana de una sociedad.

Entre la educación y la enseñanza existe una diferencia en torno al lugar que ocupa el saber, que descansa en una relación dialéctica más que unidireccional o lineal. No me voy a detener en profundizar esto¹; sin embargo, me permite decir que un contenido significativo para la cultura será objeto de enseñanza y, por ende, una forma de materializar el proceso educativo. En relación con la educación, la Educación Corporal se pregunta: ¿hay que enseñar contenidos o hay que enseñar formas de relacionarse con ellos?

¹ Para un abordaje profundo de este tema, ver Behares: “Enseñar en cuerpo y alma. La teoría de la enseñanza y el saber en la pulsión” y “Enseñanza y educación: la contribución de Herbart a su distinción y a sus relaciones”.

1.1.1 Práctica

Si decimos que la Educación Corporal se encarga de estudiar y analizar las prácticas corporales que toman por objeto al cuerpo, es preciso responder a la siguiente pregunta: ¿qué entendemos entonces por *práctica* cuando nos referimos a prácticas corporales? El sentido de la palabra *práctica* que utiliza la Educación Corporal lo importa de Foucault. Cuando el autor introduce la preocupación por el presente histórico en términos políticos, es que nos vemos obligados a constituirnos como modernos en términos de análisis del presente, para saber qué nos pasa, qué hacemos, qué nos determina y qué nos piensa. Esta necesidad de análisis del presente, bajo una ontología histórica de nosotros mismos, es lo que Foucault concibe como un ethos filosófico o actitud límite, por la cual saldamos la dicotomía que los límites pueden establecer (un adentro y un afuera), para transgredirlos, para situarnos en el intersticio y consolidar nuevas experiencias. Esta actitud transgresora apunta a la reflexión y el reconocimiento de los acontecimientos que determinan nuestra condición de sujetos de lo que hacemos, decimos y pensamos en el contexto de una época, práctica o discurso (Foucault, 2006) y que, según aporta Marcelo Giles (2017), “puede definirse como: desconectar lo que ha sido de lo que puede ser, lo que somos de lo que podemos ser, pensando particularmente en el cuerpo y en la educación del cuerpo”. (Giles, p. 61)

Ahora, en tanto el objeto de estudio se constituya como crítico y experimental, y asuma las características de los conjuntos prácticos, será válido para el análisis filosófico. Estas características, que limitan lo que él propone como práctica, pero que jamás ha definido como tal, son tres: sistematicidad, generalidad y homogeneidad. Lo primero remite a que provienen de la relación de los campos del saber, el poder y la ética, lo que puede traducirse, para el primer caso, en relaciones de dominio sobre las cosas –prácticas discursivas–; para el segundo caso, relaciones de acción sobre los otros; y, por último, relaciones con uno mismo. Lo segundo, el carácter general de las prácticas, refiere a la recurrencia, pero no en términos de una

reconstrucción de la historia, sino como una configuración histórica singular. La tercera característica (homogeneidad), refiere a la racionalidad (pensamiento) que organiza lo que los hombres hacen, que constituye el aspecto tecnológico (en otros términos, *lo que hay que hacer* para realizar determinada práctica y que está determinado por reglas, usos, técnicas, saberes, etc.); y la flexibilidad de acción con que se actúa en estos sistemas prácticos, que constituye el aspecto estratégico de los mismos.

También podemos decir que el término *práctica* remite a sistemas de acción, en la medida en que están habitados por el pensamiento. Es interesante lo que plantea Castro (2004) en torno al pensamiento, al exponer:

Por 'pensamiento' entiendo lo que instaura, en diferentes formas posibles, el juego de lo verdadero y de lo falso. Así entendido, no hay que buscar el pensamiento en las formulaciones teóricas, como las de la filosofía o de la ciencia; este puede y debe ser analizado en todas las maneras de decir, de hacer, de conducirse, en las que el individuo se manifiesta y obra como sujeto de conocimiento, como sujeto ético o jurídico, como sujeto consciente de sí y de los otros y constituye al ser humano como sujeto ético. (p. 14)

Además de presentarse una interesante articulación entre pensamiento y acción, lo cual implica, no un sujeto pensante, sino la idea de que el pensamiento precede al sujeto, estos términos son propios de una época determinada, por lo que varían a lo largo del tiempo, sin dejar de estar presentes en todo momento. De esta forma, es preciso re-analizarlos constantemente en los modos en que el individuo se manifiesta, lo que nos acerca a la siguiente idea propuesta por Castro (2004):

El pensamiento es considerado como la forma misma de la acción, como la acción en la medida en que esta implica el juego de lo verdadero y de lo falso, la aceptación o el rechazo de la regla, la relación consigo mismo y con los otros. (p. 14)

Acá, la práctica es equivalente a la categoría de experiencia, ya que la formación, el desarrollo y la transformación de sus formas tienen lugar en el pensamiento.

Para finalizar con este apartado, y en función del distanciamiento en que se presenta a la práctica con respecto a la teoría, cabe mencionar que la teoría puede pensarse como un puente conector entre una práctica y otra, entendiendo a esta también como un puente mediador entre la conexión de distintos puntos teóricos. Ampliando, Crisorio (2015) agrega:

Entre la teoría y la práctica no hay relaciones de aplicación o consecuencia, de inspiración o creación, de representación ni de totalización en un sentido o en otro: solo hay acción, de la teoría y de la práctica, en relaciones de relevos y redes. Por un lado, la teoría no expresa, no traduce ni aplica una práctica, es una práctica. Por el otro es siempre local, relativa a un campo, y su aplicación en otro no es nunca de semejanza (cf. Foucault, 2000:8-10). De aquí que la Educación Corporal rehúsa la importación de teorías elaboradas en otros campos para extraer de ellas los apoyos necesarios para su aplicación en el propio; en cambio, las selecciona y utiliza como cajas de herramientas para pensarlo y explicarlo. (p. 11)

1.1.2 Prácticas Corporales

Muy por fuera de pensar que se ocupan del estudio del movimiento humano, las prácticas corporales no remiten a un equivalente de actividades físicas o de movimiento humano, sino que indican las prácticas históricas, por ende, políticas, que toman por objeto al cuerpo. El movimiento está vinculado con la naturaleza, de ahí la frase cotidiana que apoya la idea de que nos movemos porque es algo natural. De esta forma, estas prácticas naturales (como movernos) suponen una naturaleza de las cosas, lo que se traduce, por ejemplo, en la idea de que el hombre se mueve porque está en su código genético, en su naturaleza. Por este motivo, las

prácticas corporales difieren de las primeras, puesto que se relacionan con la historia y la política y no con la naturaleza.

Como dije anteriormente, las prácticas corporales son el eje de enseñanza de la Educación Corporal. Estas prácticas toman por objeto al cuerpo y, de alguna manera, lo constituyen, le dan forma bajo el pretexto de hacer algo de ese cuerpo. Pero en esta constitución no aparece el cuerpo como orden primordial, sino como producto o resultado del lenguaje. Es en la práctica donde el saber opera y constituye el cuerpo. Son las prácticas corporales las que indican cómo un sujeto debe, por ejemplo, caminar por la calle o hacer teatro. Pero la práctica no refiere únicamente a un hacer, sino que también refiere a la acción, y la acción nunca es sin pensamiento. En este sentido, Galak (2009) propone:

El pensamiento es considerado como la forma misma de la acción, como la acción en la medida en que esta implica el juego de lo verdadero y de lo falso, la aceptación o el rechazo de la regla, la relación consigo mismo y con los otros (cfr. Castro 2004:272-274).
(p. 16)

Considerar las prácticas corporales y el cuerpo que ellas construyen como el objeto de investigación, supone la adopción de una perspectiva o mirada epistemológica, según la cual “si el discurso funda el objeto del cual se va a hablar, si el objeto de estudio es producido por los enunciados, un discurso se funda en la separación que establece respecto de otro, al que obviamente excluye” (Crisorio, 2011, p. 10).

La necesidad de analizar el cuerpo de la Performance desde la Educación Corporal me lleva a pensarla como una práctica corporal en tanto y en cuanto las prácticas están subordinadas a las prácticas culturales, a saberes socialmente significativos.

Esto marca una diferencia metodológica clave en relación con el cuerpo de la naturaleza y con el de la cultura. Si el cuerpo se constituye como consecuencia de las prácticas corporales, no podemos pensarlo como una herencia de la naturaleza, sino de la cultura. Es decir, el cuerpo

es el resultado de las prácticas, lo que implica que no podemos pensar primero al cuerpo y luego los saberes.

Este cuerpo, legado de la cultura, nos permite pensar que los modos de ser cuerpo a lo largo de la historia corresponden a los modos de problematizarlo a nivel cultural como tal, por lo que esta lectura ha cambiado conforme diversas variables, como los aspectos culturales, el paso de los años, el contexto, etc. En todo caso, no se trata de una consecuencia natural frente a la que no nos queda más opción que resignarnos a lo que nos es dado.

La noción de práctica, en la Educación Corporal, permite pensar al cuerpo en la coyuntura histórica y política como heredero de una cultura particular y del orden signifiante.

El sentido de poder dialogar en estos términos me permite pensar en que toda práctica que tome por objeto al cuerpo es susceptible de diálogo con la Educación Corporal en los términos en que nos permite analizar cuáles son los cuerpos que ellas mismas producen. Es decir, si el cuerpo es una consecuencia de la cultura, entonces estamos hablando de que hay tantos cuerpos como prácticas corporales. Pensar las prácticas, en primer lugar, nos permite analizar los modos de subjetivación y las relaciones que se establecen con el saber, con los otros y con uno mismo (Escudero, 2013).

Una práctica como punto de partida y un cuerpo como consecuencia nos permiten pensar en los usos del cuerpo en relación con una práctica específica. Esto no significa que se vaya a constituir una *nueva* Performance, sino que más bien implica una forma de interpretar los modos de hacer y los usos del cuerpo dentro de ella. Pensar estos modos de una forma diferente hace que se constituyan en algo diferente. Y en esta constitución, las relaciones de lo que hacemos en función de lo que somos, también cambia. Como resultado, hay una relación distinta con la subjetividad, con el saber, con la práctica.

Pensar en los modos de ser cuerpo en la Performance implica desplazar el objeto de estudio de las Performances hacia el cuerpo. Esto me permite abrir el juego en dos perspectivas. Primero alejarme de la obra de arte como punto de partida en el sentido en que no se realiza la

lectura y utilización de un cuerpo estándar que ya está dado de forma natural y por el mero hecho de existir. Esto implica la problematización del cuerpo como tal. En segundo lugar, correr el foco evidencia un cuerpo objeto de estudio que pierde la categoría de *camino hacia, vehículo o medio para* y se constituye como el resultado de una práctica diferente. Y esta diferencia radica en una relación distinta con el saber de la propia Performance y los modos en que estos saberes circulan dentro de ella.

En otras palabras, se trata del desplazamiento de la Performance como obra de arte, como crítica social, como forma de problematizar las relaciones de poder o la injusticia social, etc., hacia la Performance como productora de cuerpos. Esto le otorga una importancia central al trabajo, ya que el cuerpo deja de ser instrumento para pasar a ser objeto de análisis.

Producir sentidos desde el cuerpo permitirá desplazar del centro el tratamiento de un cuerpo vehículo de experiencias o de representaciones al servicio de la Performance. En estos términos, la producción de sentido será una consecuencia de pensar un cuerpo producto de una práctica y no sujeto a una relación de subordinación en donde el cuerpo sustenta la construcción de sentido de la Performance.

Esto sostiene un dualismo entre la concepción de cuerpo subyacente en la Educación Corporal desde el momento en que el cuerpo es el producto de la cultura y no de la naturaleza.

En la construcción de sentido de la Performance, la representación y la expresión son dos ejes centrales de su constitución. Estos fines últimos, mediatizados por el cuerpo, no logran más que ubicarlo en un lugar acabado, lo cual aleja a la Performance de la problematización del cuerpo.

Desde la Educación Corporal, problematizar este cuerpo implicará, primordialmente, pensar a la Performance como una práctica y no como arte.

1.2 ¿Qué cuerpo?

En relación al cuerpo me pregunto ¿cuál es el cuerpo al que quiero referir en mi investigación? Para lo que quisiera detenerme en la tesis doctoral de Ricardo Crisorio, en donde afirma:

El cuerpo se construye. Según esto, el cuerpo es secundario: el cuerpo pertenece a la realidad, en tanto, desde Freud, la realidad se construye (Soler, C. *Conferencia pronunciada en Bruselas en la XV Reunión de la Escuela de Orientación Lacaniana*); es decir, no se nace con un cuerpo. Existe un organismo, qué duda cabe, como existe un sistema nervioso, quién lo dudaría, y huesos, músculos y articulaciones. Pero nada de eso es el cuerpo, el cuerpo no pertenece a lo real. Debo decir, incluso, que ni siquiera podemos afirmar que el organismo, el sistema nervioso, los huesos, músculos y articulaciones pertenezcan a lo real estrictamente. (Crisorio, 2011)

Esto es clave en el análisis de este trabajo, ya que introduce el punto de quiebre que divide las epistemologías de la Performance y la Educación Corporal. Asumir el cuerpo como natural o como producto de la cultura nos permite pensar en dos caminos diferentes a la hora de reconstruir las ideas o los pensamientos que subyacen a la noción de cuerpo que encontramos en la Performance para poder desandar el camino, no deshacerlo, y entender que las cosas que se nos presentan como tal son de una forma determinada, pero también pudieron (y aún pueden) ser de otra forma. Entonces, la cultura, y no la naturaleza, como creadora de cuerpos, viene a anclarse en el lenguaje. Carolina Escudero reflexiona de forma muy interesante al respecto del cuerpo:

El cuerpo no habla: se mueve, se enferma y se cura, se entrena, se educa, se ensucia y se limpia. Hace, pero no habla. Hace lo que el habla dice (o pide, o exige). ¿El habla de quién? Del Otro, o simplemente de otro. Entonces, el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación. Si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas. Si no se lo

sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por muchos/muchas –cosas y personas–. Alguien interpreta lo que el cuerpo expresa, si no, una vez más: el cuerpo se mueve, se viste, pero no más que eso –ni menos–. El discurso, el lenguaje, o más simplemente la palabra, capturan al cuerpo, lo marcan y lo construyen, no hay cuerpo por fuera del lenguaje, por lo menos en la comunidad de los seres vivos llamados hombres. Si alguien no me invita a bailar, mi cuerpo no baila. Si alguien (o algo, una persona, pero también una cultura/dispositivo) no enuncia una secuencia rítmica de movimientos como danza, mi cuerpo tampoco baila –simplemente se mueve–. Si no se enuncia y, por tanto, si no se interpreta, no sirve, no opera, no funciona como práctica corporal. Después vemos los modos, las modulaciones (...) El cuerpo no habla, está habitado por la palabra. No es lo mismo. Entonces, si bien es cierto que podemos interpretar al sujeto por el cuerpo, no menos cierto es que ese cuerpo es efecto del lenguaje, es una mediación si se quiere y como tal mediación, es simbólica. No interpretamos lo que nos dice el cuerpo, sino lo que nos ex–pone de otra relación, la del sujeto con el discurso, con el lenguaje. Esta es la idea fuerte encerrada en la frase: el cuerpo se construye: inter–viene. Y también, es una construcción subjetiva, pero impersonal, no es volitiva, es in–tensiva. Es entre. (Escudero, 2011, p. 4-5)

Pensar en los usos del cuerpo más que en sus destinos tallados en el código genético, nos permite concebir un cuerpo múltiple, o la idea de que hay múltiples cuerpos, en función de sus múltiples usos. Y estos usos variarán también de una cultura a otra. Esto, la cultura, no es apenas un adorno que decora un cuerpo que está condenado a ser lo que vino a ser a este mundo, sino que, por el contrario, es la que construye una idea de cuerpo particular y no otra.

En otras palabras, pensar en cuerpos particulares nos hace pensar en la imposibilidad de trasladar o replicar dicha particularidad al resto de los cuerpos, por lo que, en todo caso, la

noción de cuerpos siempre estará conformada por las condiciones particulares del cuerpo, acentuando siempre una heterogeneidad inevitable. Sin embargo, esta concepción de un cuerpo particular cuyos usos remiten a diversos anclajes culturales no nos despega completamente de su instrumentalización, puesto que se sigue tratando de un cuerpo manifestado en su condición de uso particular. Esto nos devuelve una idea de cuerpo particular en un contexto particular que permite analizar una condición de ese cuerpo en función de sus usos. Pero, tomando una distancia suplementaria en torno a lo particular del cuerpo, pensar que el cuerpo es particular no en el uso que se hace de él, sino en tanto acción², acota el sentido del cuerpo a una manifestación particular propia de un momento determinado, de una acción determinada que no será igual a ninguna otra y por la cual este cuerpo se constituirá en torno a dicha acción en tanto y en cuanto esta acción permanezca. Este cuerpo significará en torno a la acción. Entonces la acción será aquella que le otorgue categoría de cuerpo al cuerpo o, dicho en otras palabras, el cuerpo será cuerpo acción en tanto esté envuelto en dicha acción. Esto no solo es interesante en vistas de evitar generalizaciones en torno al cuerpo, sino como un camino desde concepción ontológica del mismo hacia una concepción *logológica*.

Por esto mismo no podemos hablar de un solo cuerpo o hacer generalizaciones y utilidades de un promedio de cuerpo estándar para cualquier cosa. Muy a pesar de la hegemonía que ciertos estudios o discursos sobre el cuerpo han ejercido sobre él, debemos ser capaces de darle a la Performance la autonomía de la construcción en su propia práctica. No solo porque no haya una esencia inicial, sino porque tampoco hay un final escrito.

Ahora, ¿qué quiero decir con que el cuerpo se construye? Claro que no hablo de hacer collages o cosas por el estilo, utilizando herramientas y uniendo partes. Más bien me refiero a que la palabra cuerpo no siempre existió. Si nos vamos a la Antigua Grecia, no existía la palabra *cuerpo*, como tampoco existían otras tantas palabras. De la misma forma que hace 100 años no

² El sentido de acción no implica una relación con el hacer, sino más bien una relación de sujeción al orden simbólico.

existía el concepto de inteligencia artificial o el de Blockchain. Entonces, querer utilizar estas palabras hoy para designar algo de aquella época implicaría cierto sesgo. Y aunque sería más accesible buscar lo más cercano y hacer una traducción incompleta o errada, no me parece un camino potable. Primero porque es forzado, y segundo porque no sería estrictamente pertinente. Por ejemplo, en la Antigua Grecia, Homero utiliza la palabra *sôma* para referirse al cuerpo, pero este término solo designa una condición de ese cuerpo (la muerte) y a nada más. *Sôma*, en este contexto, se refiere al cadáver. Pero el cuerpo no es el cadáver. O en todo caso, no es solo eso.

Por otra parte, también me urge la necesidad de definir al sujeto, lo que desencadena la siguiente pregunta: ¿hay un sujeto al que quisiera referirme en la investigación?, en caso afirmativo, ¿cuál? Quizá estas preguntas suenen algo apresuradas en mi todavía corta y poco profunda lectura, pero me atreveré a presentar algunos esbozos orientativos al respecto.

La Educación Corporal entiende al sujeto como un producto; algo muy distinto a la persona, el individuo o el hombre. Sujeto refiere a lo que subyace e implica *al menos dos*.

En el campo de la filosofía, la teoría clásica del conocimiento parte de la presuposición de que el sujeto y el objeto no se construyen, sino que están dados. De este modo, el sujeto quiere conocer un objeto que está ahí para ser conocido en una relación preexistente. Como exponen D'Angelo et al. (2005):

El planteo desde el sujeto es salir de sí e ir en busca del objeto, el objeto es arrastrado hacia el sujeto, pero esto no quiere decir que el objeto pasa en su totalidad al campo del sujeto, sino que lo que queda en el sujeto es lo que se llama la representación (...)
Sabemos que la representación es lo que hay del objeto en el sujeto, o, dicho de otra manera, es lo que el sujeto puede representarse del objeto. La coincidencia entre la representación y el objeto es la verdad; luego la verdad aparece definida como adecuación representación – objeto, el objeto mismo no puede ser refutado como verdadero o falso. (p. 19-20)

Es importante, para asumir la idea de *construcción* en el orden simbólico, poder sacarse de la cabeza la dicotomía entre sujeto y objeto. Vemos que “objeto” proviene del latín *objectum*, mientras que *sujeto* proviene del latín *subject*, y que remite a aquello que yace debajo. Es el asunto, tal como ocurre, por ejemplo, en el idioma inglés, en las aplicaciones de correo electrónico o en una conversación. Se trata de un asunto que hemos confundido como el objeto de dicha conversación. Como analiza Edgardo Castro (2005):

Si el asunto es el *tema* o aquello de lo que se habla, entonces ¿quién es el que habla? (...)

Es cierto que hay cosas que se pueden traducir por sujeto, pero acá entra otro concepto que es el concepto de persona; pero esa no es una realidad sustancial, es una realidad simplemente operativa. El concepto de identidad -sería-, de identidad personal, no el concepto de sujeto. Eso es un determinado rol que no expresa tanto lo que yo digo, sino lo que los otros escuchan de mí, y lo que los otros ven de mí. (p. 531-532)

El sujeto primeramente es pasivo, “*es aquello que voy a hacer para ser lo que nunca voy a ser*”³. Al ser pasivo, se activa procurando borrar la falta (en términos de Lacan). Sin embargo, como la falta no se puede borrar, la actividad es incesante. Por eso se hace imprescindible suponer un sujeto, lo que no significa que, evidentemente, haya un sujeto. Cuando uno nace (condición de pasividad) otras personas le dicen quién es, cómo se llama, qué tiene que pensar, decir, hacer, etc. Luego habla, y al hacerlo piensa y comienza una disrupción, algo distinto. He aquí una famosa idea de Jean-Paul Sartre que apunta a que un hombre es y hace cuanto puede con lo que hicieron de él. Y aquí empieza a intentar borrar la falta, lo que implica que el sujeto siempre está dado por el otro, no existe por fuera de él (Lacan). A modo de ejemplo, los griegos, en su deseo e imposibilidad de immortalizarse, sostenían el sujeto realizando grandes proezas para poder ser recordados en el futuro, motivo por el cual la historia griega está llena de héroes y

³ Apuntes de cátedra en el marco del seminario “Educación y Cuerpo”, dictado por Ricardo Crisorio en el marco de la Maestría en Educación Corporal. 2016-2017, UNLP, La Plata.

personajes trascendentes.

En esta misma línea, es interesante lo que plantea Escudero (2013), al afirmar que:

El sujeto, tal como el cuerpo, no es una sustancia que se identifique con la mente o con el alma, no es soberano de sí, ni idéntico a sí mismo (a su cuerpo, a su personalidad, a su nombre propio). No es una esencia que remita a una cualidad que lo signe *a priori* de su historicidad. (p. 113)

Presentar las nociones de cuerpo en la Performance requiere necesariamente una disociación en cuanto a la terminología que se ha o bien solapado, confundido o tomado como sinónimo de otros términos que, desde alguna perspectiva y en distintas épocas y contextos, han sido amalgamadas de una forma casi inevitable. Y no se trata de buscar aquel denominador común ni tampoco erradicar terminología confusa o impertinente, sino de pensar relaciones de construcción del saber diferentes. Así, Escudero (2011) agrega:

Sin embargo, y al mismo tiempo, el sujeto tiene un cuerpo biológico, tiene una mente o un cerebro y es soberano sobre algunas cosas. Al marcar esta dualidad simplemente quiero indicar que aquí no está el problema, el asunto –*subject*– a desanudar o, mejor dicho, si está ahí el asunto, no se resuelve tomando partido por una cosa o por otra. De hecho, el sujeto puede ser y no ser cada una de las cualidades que se le asigna según en relación a qué o a quién se lo esté refiriendo. Si hay algo que caracteriza al sujeto –como al cuerpo– es que se construye entre medio de un sistema de relaciones de significación (de prácticas). Podría arriesgar a decir que el sujeto es la experiencia de la significación. (p. 7)

En tanto se la asuma como construcción, es histórica, y asume una propiedad formal particular. Es decir, la posibilidad de hacerse sujeto remite a las diversas prácticas de objetivación y de subjetivación, y cuando esas prácticas se sustancializan o adquieren esporádicamente una estructura relativamente estable en todos los ámbitos o campos como

sustento del mundo (accionando prácticas que operan sustentando ese sentido), entonces podemos decir que estamos hablando de subjetividad (D'Angelo et. Al., 2005).

Y es así como ocuparse de uno mismo tendrá que ver con la relación de sí en tanto y en cuanto somos sujetos de relaciones, de acciones, y de procedimientos y conductas con el mundo y con nosotros mismos (Foucault, 2009).

De esta forma, la subjetividad tiene que ver con el hecho de ser humano en un devenir constante, en el que se asume la existencia misma como posibilidad y actitud de agenciamiento vital. La subjetividad remite a la calidad que tiene la persona de ocuparse de sí, de generar técnicas y tecnologías que permitan una construcción y un cuidado de lo que implica ser sí mismo. Ocuparse de sí va a representar una actitud de vuelta al sujeto, tiene que ver con un ejercicio de repliegue sobre el mismo ser, lo cual va a sustentar una inversión de las formas de movilización de las prácticas, de los discursos.

Pensar en un discurso que diga cosas para poder hacer cosas es pensar en cómo la subjetividad cobra vitalidad, pues está en juego la conformación de formas de ser particulares y de formas de hacer más sentidas frente al mundo y frente a la misma existencia. Pensar la subjetividad es entablar una crítica al sistema de cosas que hoy nos habita, es asumir el mundo como propio, asumir la vida como pertenencia de sí mismo, pues pareciera ser que la lógica institucionalizada e institucionalizante en que vivimos ha acaparado los cuerpos y las prácticas de los cuerpos en una magnitud tal que nos impide sentir el hecho de ser sí mismo. Quiere decir lo anterior que lo que está en juego es otro discurso sobre el cuerpo, otro aporte diferenciador que ponga a conversar el cuerpo y la sociedad en una tónica transgresora a la tradicional; en últimas, que cuestione y tenga que decir algo a las formas institucionales (colegio, empresa, Estado, etcétera) que parecen estar hoy día desentendidas del cuerpo, en tanto humano en potencia.

Desde el punto de vista de la relación de la Performance con el cuerpo, esta prácticamente no ha problematizado el cuerpo por fuera de su legado biologicista;

probablemente, porque desde el principio asumió como propio el cuerpo como sustancia extensa que la Fisiología determina en su objeto, es decir, el organismo.

1.3 ¿Qué novedad introduce la Educación Corporal con respecto al cuerpo en la Performance?

Pensar a la Performance inscripta en la Educación Corporal implica pensarla como una práctica corporal que introduce, a mi entender, una novedad fundamental: la comprensión del cuerpo situado como objeto de la propia práctica. La dimensión de práctica que se introduce en la Performance incluye aspectos mecánicos (movimientos) y discursivos (saberes específicos); y se diferencia del objeto artístico de la Performance, puesto que el cuerpo ahora aparece como fin y no como medio de una manifestación artística determinada. El cuerpo de las prácticas artísticas es un cuerpo de la naturaleza, pre-dado. En cambio, el cuerpo de la Educación Corporal es un cuerpo del lenguaje, inscripto en el orden simbólico.

A este respecto, Escudero (2011) agrega:

Cuando Foucault se desplaza del análisis de las epistemes hacia el de las prácticas, no hace más que reconocer al lenguaje como una forma de práctica, el discurso es una forma específica, la formación discursiva otra, el enunciado otra, etc. El hecho de pensar el lenguaje como práctica nos posibilita pensar su uso y en ese sentido nos permite pensar la relación sujeto/cuerpo y cuerpo/lenguaje entre medio de los sistemas de interpretación históricos y de los esquemas de significación que organizan la experiencia. Esto nos permite trabajar con la idea de *forma sujeto* como construcción histórica y con la idea de que el cuerpo no habla, sino que es informado por el lenguaje en medio de un sistema de prácticas (de modos de subjetivación). Es decir, que si el cuerpo expresa algo es porque antes fue hablado. (p. 13-14)

Otro aspecto relevante que la Educación Corporal introduce en la Performance es la consecuencia, a partir de lo dicho en el párrafo anterior, de que el cuerpo de la Performance se constituye en la propia práctica y no es apropiado previamente como un objeto imparcial y homogéneo a cualquier práctica. En este caso, el cuerpo de la Performance será en tanto nos refiramos a la práctica de la Performance; es decir, el cuerpo será un devenir propio de una práctica corporal específica y no de otra.

Una pregunta que introduce la Educación Corporal con respecto a la Performance es *¿Qué cuerpo?* Pensar cuál es el cuerpo de la Performance implica un trabajo de constitución de la Performance como práctica corporal, en primer lugar, y un proceso de posterior reelaboración conceptual, que más que reemplazar una Performance preexistente, pretende elaborar otras interpretaciones para desplazar aún más los límites de la práctica y, por consiguiente, permitir transformaciones en las experiencias que nos constituyen.

Apropiando el cuerpo como objeto de la Performance, la Educación Corporal permite que esta se piense como un contenido de su enseñanza.

2. Capítulo II

Tocar el Timbre

2.1 Performance y Artes Escénicas

¿Arte de Acción o Performance? ¿Depende según la bibliografía anglosajona o latinoamericana? Algunos autores (Blasco e Insúa, 2014; De Gracia, 2010) insisten en que son cosas diferentes. Según De Gracia (2010), “desde sus inicios, la Performance se ha autodefinido como un arte de los márgenes, un lenguaje subversivo que se contrapone a los límites y a los formalismos institucionales, una auténtica disciplina indisciplinada” (p. 1).

Esta idea viene sustentada en el sobre extendido uso que se le atribuye a la Performance en tanto acontecimiento efímero (y sobre el cual volveré más adelante), constituyente y distintivo frente a otras manifestaciones en las artes escénicas. Como expone Baena (2013):

Algunos autores pretenden que el arte de acción es un arte del presente, que sucede solo una vez y que, por tanto, no admite repetibilidades ni representaciones. Esto lo diferenciaría de las artes escénicas. (...) quizás algo de verdad pudiera haber en la afirmación de que en el uso del presente exista una diferencia entre el arte de acción clásico y el de las escénicas. (p. 374)

Por otra parte, para Diana Taylor, la Performance no constituye ni una práctica artística ni una práctica estética, ya que, desde su conceptualización hasta su realización, estas pueden cambiar radicalmente. Sin embargo, tienen sus raíces en el teatro, las artes visuales o en tradiciones performáticas propias de vanguardias provenientes de Europa y Estados Unidos, pero que no están ligadas a rituales, ya que estos pertenecen al mundo primitivo y no al repertorio cultural (Taylor, 2011).

En segunda instancia, si analizamos el segundo término del binomio “Artes escénicas”, podemos rastrear que las representaciones ocuparon un lugar físico determinado, y que a lo largo del tiempo este lugar fue modificándose hasta la constitución de los escenarios teatrales que conocemos hoy en día. El teatro, inscripto dentro de esta lógica, y hasta cierto período de tiempo, pudo asociarse a la imagen de un edificio especial. Sin embargo, en tanto haya quien represente y quien mire, el lugar poco importa; idea que se distancia del lugar que la Performance ocupó desde sus orígenes. No obstante, me parece pertinente establecer cierta precisión entre *escénico* y *escenario*. Peter Brook (1998) subraya que el lugar puede instaurarse a partir de nada, siempre que se instale una lógica de repartición entre aquellos que representan y aquellos que miran.

La noción de escenario remite al espacio en que la obra toma lugar. Por su parte, el aspecto escénico remite más a una complejidad poética e intangible en el sentido en que está compuesta por aspectos que atraviesan y condicionan el espacio. *Lo escénico* de una obra remite a una cualidad o, incluso, funciona como forma de adjetivarla. El *escenario*, asociado al *lugar*, presentó características diversas a lo largo de la historia, lo cual ha tenido una influencia particular sobre los efectos de las obras. Tales son los casos del teatro antiguo, con la constitución del *theatron*, que procuró instalar a los espectadores sobre gradas en semicírculo, y un gran muro por detrás del escenario para resolver problemas ligados a la acústica en las declamaciones; el teatro medieval, sostenido en plazas de mercados o patios de iglesias. También está el caso de los teatros isabelinos, hacia finales del siglo XVI y en Londres, donde la composición del escenario incluía la posibilidad de un segundo espacio justo por encima del principal, lo que permitía juegos de verticalidad.

Por otra parte, *lo escénico* de una obra, en la medida en que funciona como adjetivo, trasciende el escenario y se presenta como un aspecto más de la misma obra. De esta forma, la plasticidad de *lo escénico* permite que una obra vaya más allá del aspecto espacial. Es decir que,

de alguna forma, *lo escénico* moldea un estado de la obra en tanto y en cuanto la historia, el concepto, los vestuarios, los personajes, etc. se homogeneizan.

Desde hace algunos años, la transdisciplinariedad artística ha dejado de lado ciertas limitaciones conceptuales que hacían de las manifestaciones artísticas ramas casi singulares. Hoy en día, el cruce de lenguajes es tal que una performance puede tener lugar en el teatro donde antaño se presentaba la ópera nacional, así también como el teatro ha salido a ser parte de la calle.

Claro que la presencia de proximidades, como esta en cuanto al aspecto espacial, aún no hacen que las aguas se junten por completo. Como propone Silverstone (1998):

La notion de performance implique plus que cela, comme on peut le voir dans l'idée du « performatif » développée par Austin. Elle se distingue de la rhétorique et du jeu. Mais, à bien des égards, elle les inclut. L'idée du performatif est fondée sur la présupposition d'une réalité flexible, d'une ouverture textuelle à travers laquelle les sens sont reconstruits dans chaque action mutuelle des participants. (p. 12)⁴

2.2 Performance y Museo: ¿Coleccionar la Performance?

Me gustaría iniciar este apartado con una cita de Silverstone (1998), donde afirma que “visiter un musée, en tant que performance, c'est se déplacer, littéralement bien sûr, mais aussi symboliquement, à travers un espace qui ne respecte pas la différence entre le réel et le simulé, tout en dépendant des deux”. (p. 12)⁵

⁴ La noción de Performance implica más que eso, como podemos verlo en la idea de *performativo* desarrollada por Austin. La Performance se distingue de la retórica y del juego. Pero, de todas formas, ella las incluye. La idea de *performativo* se basa en la presuposición de una realidad flexible, de una apertura textual a través de la cual los sentidos son reconstruidos en cada acción mutua de los participantes. Traducción del autor.

⁵ Visitar un museo, en tanto que Performance, implica desplazarse, por supuesto, pero también simbólicamente y a través de un espacio que no respeta la diferencia entre lo real y lo ficticio, pero dependiendo de ambos. Traducción del autor.

A lo largo de los años, la Performance fue dando cuenta de su introducción en la sociedad como una manifestación cada vez menos marginal. De esta forma, el diálogo con los medios digitales no solo se hizo más estrecho, sino que permitió trascender una ontología particular, modificando las relaciones con el tiempo y el espacio. A esta última podemos adjudicarle uno de los primeros quiebres que la Performance instauró como eje central en su lucha por la masificación del arte y la oposición a los espacios privados de circulación. Esta lucha, de carácter ideológico, tuvo su origen en la crítica hacia las grandes instituciones y el mercado del arte. Sin embargo, esto se dio de forma progresiva y gracias al fenómeno de desmaterialización del arte (defendido por Lippard en la década del 60).

Silverstone (1998) propone que los objetos están ubicados en un espacio y tiempo determinados, preparados para que su significación sea el origen y el fin de toda visita al museo, y menciona los momentos de *ver* el objeto, *identificarlo* e *identificarse* a él. Estas tres formas invitan a reubicar los objetos en el espacio personal, la experiencia de la visita o la vida cotidiana de quien los visita. Pero hoy en día los museos ya no están necesariamente ligados a los objetos.

Pensemos en los fenómenos de visitar el Louvre para ver La Mona Lisa. La relación entre espectador y objeto asume una categoría que desborda la apreciación del propio objeto en los términos en que se trata de una obra que la historia del arte, curadores, museos, artistas e, incluso, el propio espectador legitima una y otra vez. En este punto es más importante el hecho de haberla visto que lo que pueda suceder luego. Primero, porque la obra tiene un tamaño muy pequeño, está recubierta por una protección de vidrio a prueba de balas, se sitúa a por lo menos cuatro o cinco metros de distancia del público y solo se puede permanecer un corto período de tiempo debido al enorme flujo de gente que se abalanza sobre ella. Segundo, porque estamos casi obligados a decir que es una maravilla, puesto que el discurso estético habla por sí mismo, al punto que la pregunta por la obra entraña una dicotómica respuesta. Decir algo negativo sobre la obra es sinónimo de no entenderla. Decir lo contrario es parte de lo que se debe decir, del entendimiento colectivo.

En otras palabras, la posibilidad de identificarse al objeto está casi muerta, puesto que la relación de apreciación y la presión social deja muy poco margen de lectura. Pero, en todo caso, aparentemente no es eso lo que importa, sino el hecho de haberla visto.

Siguiendo a Giguère (2014), desde un punto de vista pragmático, la Performance difícilmente pueda ser conservada o coleccionada en un museo, puesto que responde a modos de *ser* categóricamente diferentes a los objetos tradicionales alrededor de los cuales se desarrollan las actividades de un museo.

Sin embargo, hoy en día, y podría decir incluso desde el año 2000, el MoMA ha recalcado la importancia de la Performance, lo cual se evidencia con la creación del *Department of Media and Performance Art*. Otros ejemplos son el museo *Tate Modern* de Londres, que cuenta con un equipo dedicado a las Performances y trabajos intangibles, y el Fondo Regional de Arte Contemporáneo Provence-Alpes-Côte d'Azur (Francia). Estos son algunos de los museos cuyas políticas forzaron a desplazar los límites de la colección de las obras.

En el año 2010, cuando la artista Marina Abramovic presentó “The artist is present”, en el MoMA de Nueva York, la vinculación con los espacios privados como museos y galerías volvió a hacerse más estrecha. Es decir, si en un principio fuimos testigos de una práctica rebelde que quería mostrarse libre y oponerse a la comercialización del arte objetual, hoy en día vemos cómo, gracias al aumento de la popularidad de la Performance, y siempre en un marco de conveniencia económica (no podemos eludir el hecho de que el MoMA, uno de los museos de arte contemporáneo con mayor prestigio a nivel mundial, quiera estar a la vanguardia y ser el pionero en comercializar su sentido liberal frente a un público que, de otra forma, quizá jamás se acercaría a consumir el estatismo permanente que forma parte de la colección de este y de la mayoría de los museos), el mismo museo acoge prácticas para poder expandir sus horizontes y acaparar un público que podría estar por fuera de su alcance.

Por un lado, el museo podría pensarse, de modo estricto, y probablemente antes del surgimiento de la Performance, como una máquina de verdad en el sentido en que son espacios

de legitimación del arte. Operar como tal implica una estrategia de creación de un contexto de identificación artística. No solo de un museo, sino también de un teatro, una galería, una ópera, etc. Este marco confiere cierto valor o estatus a aquello que acoge, sea un espectáculo, un objeto artístico, una Performance, etc.

En su cualidad de legitimador de arte, el museo se ha encontrado envuelto en una revolución ligada a la consolidación de lo que es y no es arte. A partir de Duchamp (cuando no antes), muchas acciones cotidianas que podrían no sugerir arte (en tanto no han sido percibidas como tal), forzaron y cuestionaron la condición de creatividad, la singularidad y el supuesto talento del ritual de creación de una obra. Luego fue masiva la representación de la vida cotidiana en estos espacios de legitimación. Esto sugirió la idea de que cualquier cosa puede ser estetizada si se cuenta con los soportes adecuados (Spencer, 2016).

La consolidación del museo como máquina de verdad fue tan grande que la Performance, distanciada de estas instituciones, vuelve a querer ser acogida en su estructura. Estos modos de habitar los museos se manifiestan en dos sentidos. Por un lado, en el sentido de servirse de un espacio mediado por la institucionalización del arte; pero, por el otro, en el sentido de la conservación de la obra. Si bien, la conservación no responde a una relación objetual, esta es posible en otros aspectos. Vemos que la funcionalidad del museo permite que ciertas colecciones de artistas puedan ser conservadas y expuestas durante un período de tiempo determinado. De esta manera, la reproductividad de la misma se manifiesta mediante la no alteración de los modos y medios por los cuales las obras son presentadas al público. Esto quiere decir que el sentido de conservación se manifiesta de modo evidente y reproducible, ya que, posteriormente, pasará a formar parte de otro museo. En el caso de la Performance, el modo de conservarla podría remitirse al registro en video, por ejemplo, aunque Phelan (1993) discerniese argumentando que la Performance no puede ser registrada por video o documentarse, ya que, llegado a ese punto, no se estaría hablando de Performance, puesto que se traicionaría su sentido ontológico. En un punto, coincido que la ontología de la Performance sufre una

modificación: la pérdida de la singularidad. De cualquier forma, si las mismas definiciones de la Performance no logran encerrarla en un concepto, ¿por qué habría de establecer una postura dicotómica de Performance / no Performance a partir de su singularidad? Saldada esta deuda, si la singularidad de la Performance se pierde, en el contexto de los museos, entonces sin duda cabría la posibilidad de que la su ontología sufriera modificaciones sin llegar a la radicalidad de abandonar el término. Sobre todo, cuando es la propia transigencia de la práctica que incorpora y asume diversos modos de manifestarse y de ser Performance.

La pérdida de la singularidad del evento puede llevarnos a cuestionar, así, la relación entre performer y espectador (suponiendo que haya, indefectiblemente, uno). Si la Performance inicia con un diálogo entre ellos, las Performances de transmisión en directo, los videos y el streaming tampoco tendrían razón de ser en la ontología de la Performance, puesto que los tiempos no admitirían transformación alguna. Pensemos únicamente en los horarios de un museo o, incluso, en los horarios que pudieran marcar una diferencia entre dos puntos geográficos diferentes. Imaginemos que una Performance desarrollada en la ciudad de Biskek (Kirguistán) se transmite por streaming en Vancouver, el desfase horario entre ambos puntos es de 14 horas, sin embargo, los medios tecnológicos estarían indicando que el tiempo en el que la Performance se sucede es el mismo. En otras palabras, el tiempo admitiría cierta flexibilidad aceptada a pesar de la pérdida de la singularidad del evento, puesto que la mediación tecnológica crearía no menos que una metáfora de dicha Performance o, en todo caso, una imagen.

La beta comercial del museo y su intento de no perder público han contribuido a la transformación de la ontología de la Performance en la medida en que han concedido un permiso de ingreso a la lógica institucional que ha generado, en su favor, cierta capitalización de lo efímero. Esto lo entiendo como un aspecto de despersonalización de la Performance en el sentido de que pierde aquello que creía absolutamente constituyente de sí misma. En todo caso, lo efímero de la Performance es su carácter constitutivo, y no su contenido, ya que, como hemos

visto, la reproductibilidad de Performances a través de medios digitales y la irrupción en espacios de los cuales se opuso a formar parte de, son solo manifestaciones de una práctica que está en continua transformación y que da cuenta del verdadero aspecto efímero que conlleva, la momentánea sujeción a los dispositivos que la rodean. Y es en este sentido que se resiste a la definición y a los hermetismos conceptuales.

Para el arte contemporáneo, la utilización de materiales poco convencionales, efímeros o desconocidos implicó cierta complejidad en relación al sentido de conservación de la obra.

Por otro lado, desde los inicios de 1990, curadores, artistas y el resto de los profesionales involucrados han dado cuenta de la asunción de nuevas responsabilidades para hacer frente a estos cambios. Si los curadores de un museo son convocados para poder recrear un trabajo efímero o para propiciar la organización de una instalación, los artistas se vuelven supervisores de su propio trabajo. Son los nuevos curadores de su trabajo al resguardo de la supervisión de su despliegue o su documentación (Giguère, 2014). Según este mismo autor, son raros los casos, en las colecciones de museos, donde las Performances no están representadas por un objeto de valor. En este sentido, estos objetos accesorios son sobre los que la Performance se sustenta para su reiteración. El caso del “Asno azul”, de Stephen Wilk, por ejemplo, presenta un objeto que opera de disparador de la Performance. Sin embargo, numerosos son los casos donde el registro de audio y/o video, o la fotografía, funciona como soporte para la Performance. En estos casos, el sentido de conservación de la obra, que se da en cierta parcialidad, está dado por los accesorios que forman parte de ella. Sin embargo, considero que esta diferenciación entre el aspecto conservable de la obra (los llamados accesorios o soportes) y la obra (la ejecución de la Performance) solo tiene sentido en vistas de analizarla en el marco de un museo, puesto que, en todo caso, los accesorios son parte indisoluble de la Performance, aun cuando siempre sean, en apariencia, los mismos. Pensemos el caso de Wilk. El asno es siempre el mismo, sujeto al paso del tiempo, a su uso y degradación propia de estar expuesto a un entorno. El asno se ensucia, se aplasta, se rompe, etc. En otras palabras, sufre modificaciones si se quiere minúsculas en

relación a aquellas sufridas por el performer. Si hablamos en un sentido estricto, ni el asno ni Wilk son los mismos en cada Performance. No obstante, esta diferenciación se hace evidente en un soporte de video o audio que religiosamente se reproduce sin alterar su condición.

Determinar cuál es la naturaleza de los objetos que forman parte de una Performance es un punto importante a la hora de diferenciar complementos de información y parte sustancial de una obra. Así, la prolongación de la Performance manifestada, ya sea en objetos complementarios, en inscripciones o carteles que las presenten, o en archivos de cualquier soporte, permite la documentación por parte del museo en vistas de elaborar parámetros e informar sobre los aspectos de la Performance (Giguère, 2014).

Para cerrar este apartado, cuando la Performance ingresa al museo, no solo lo hace con el objetivo de servirse de un espacio, sino como una forma de hacer presente la importancia de lo efímero en un universo creado para la conservación y apreciación objetual. Por otro lado, instala múltiples discusiones ligadas a la posesión de una obra, la materialidad en que una obra se concibe, la exclusividad de regular el ingreso con horarios, ubicación geográfica precisa o un ticket de entrada. También se presenta como un espacio donde la oferta del museo se consume de un modo diferente. Esto último abre el juego del museo a transitarlo de una nueva forma, ya que no presentará únicamente obras estáticas organizadas en el espacio⁶, sino cuerpos producto de Performances.

La artista María Gimeno presentó la Conferencia-Performance *Queridas viejas*⁷ en el Museo del Prado (Madrid) con el objetivo de hacerles un lugar en la historia del arte a las mujeres creadoras desde el SXI al SXX. Para ello tomó el libro *Historia del Arte*, de Ernst Gombrich, publicado en 1950; el cual, según Gimeno, incurre en el error de no presentar el trabajo de mujeres. Este libro es uno de los más representativos del tema y no fue hasta 1968

⁶ Me refiero a todo tipo de materialidad no humana y no a sistemas de objetos articulados o animados o a cualquier otro organismo vivo.

⁷ Presentada el 09-11-2019. Museo del Prado. Madrid, España.

<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-programa-la-performance/41e938ff-f5d1-4480-f3cb-c41e230f3ede>

que, gracias al pedido del editor, se incluyó la aparición de una mujer. En esta Performance, la artista utiliza un cuchillo para agregarle hojas al famoso libro y engordarlo, siempre manteniendo el diseño original, e intentando visibilizar el trabajo de artistas mujeres a lo largo de la historia y en el lugar exacto que, según ella, les corresponde. A cada introducción le sobreviene una pequeña reseña de su vida apoyada de imágenes. Según la autora⁸, esta iniciativa nace del hecho de no encontrar grandes referentes de la pintura al pasar por el museo.

Este es apenas un ejemplo de cómo el museo se presenta como situación alterna al mero hecho de poder contemplar, por ejemplo (y si fuera el caso) la información del libro en cuestión. Aquí no solo cambia la utilización del espacio, sino la relación del espectador con la obra o Performance.

2.3 Performance: ¿Para qué?

Entre la década de 1960 y 1970, la Performance se presentó como un modo de alterar el orden. Posteriormente, en la década del 80, de contrarrestar un modelo de consumo incipiente y neoliberal, de salir del arte objetual solo para unos pocos y de evitar la restricción de las obras de arte a los museos y espacios privados. La pregunta es, hoy en día, corriendo el siglo XXI, ¿todavía persigue los mismos objetivos? En ese caso, ¿hasta cuándo se proyectará la rebeldía de la oposición de algo que detonó hace más de 50 años?

Es extraño que la Performance, que se define ontológicamente como algo inalterable que resiste a ser grabado, documentado o captado por cualquier medio digital o analógico, llegue hacia mí, en una gran proporción, en formato de video. En este sentido, la Performance se volvería otra cosa distinta a la Performance, puesto que traicionaría su propia ontología (Phelan, 1993). Si esto fuera de otra forma, no podría dar cuenta de trabajos realizados en Japón, Rusia,

⁸ Disponible en: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>

la República Democrática del Congo, Haití, etc.; ni tampoco de performances de otras épocas. Y quizá así lo hubiera deseado la Performance. Pero, por el contrario, verán que hay varios casos (Tehching Hsieh, Kubus Kollektiv, Chenyao He) y otros presentados como referencia en esta tesis que han querido justamente ser grabados, reproducidos y masificados para que su alcance sea aún mayor. Esta defensa ontológica de Phelan fue intensamente cuestionada, por lo que deberíamos estar hablando de una cosa completamente diferente. Sin embargo, como no se ha propuesto una alternativa a esta forma de Performance, si así puede llamarse, elijo poner en tela de juicio la ontología de la Performance y aceptar que, incluso hoy en día que seguimos hablando de Performance, podemos hacerlo con ciertas salvaciones donde no podemos dejar de lado la inevitable relación de esta con los medios digitales. Actualmente, creería prácticamente improbable que una Performance le esquivara a ser grabada con un teléfono. Así, entiendo que la Performance, asumiendo una transformación ontológica, se transforma incansablemente en el espacio y en el tiempo. Si el carácter ontológico de la Performance se mantuviera estático, encontraríamos una contradicción interna entre el aspecto efímero de las Performances y su relación con el contexto (inevitablemente dinámico). Luchar con el estatismo de lo efímero, aun sabiendo que esta condición siempre es distinta porque su estructura así lo establece, pero también porque el contexto -cambiante- da asilo a esa posibilidad efímera, contradice una postura de diálogo de la Performance con el mundo. En este aspecto no me refiero a la convivialidad de la Performance con el mundo, sino más bien a la posibilidad de tomar posición frente a diversos temas, eje central en las Performances.

Al inicio, la Performance, en su intento por relacionarse más estrechamente con la realidad, se distanció de la representación (Cornago, 2014). Sin embargo, eso quedó atrás hace mucho tiempo, al punto en que la Performance se convirtió en una suerte de representación de lo que no debe representarse, y a través de artistas que, en el peor de los casos, tienen el *abc* de su Performance bien establecido de antemano (Terrones, 2013). En ciertos casos, por ejemplo,

*Europe is watching you*⁹, de Débora de Robertis, es necesaria una lectura estratégica de la situación si se desea que la Performance tenga lugar. Es por eso que hay ciertas pautas que deben establecerse de antemano, por ejemplo, el modo, el lugar y el momento preciso de ingreso.

Por otra parte, si bien con el correr de los años los temas abordados por las Performances han sido de actualidad, la lógica es la misma; ya sea distanciarse del arte objetual, de la masificación de las obras, la búsqueda del paso de lo material a lo inmaterial, la globalización, los efectos de una guerra, la lucha por legalizar el aborto, los conflictos de género, etc. De esta forma, la Performance se sostiene en tanto una herramienta de común denominador a todas las consecuencias del mundo cotidiano.

Ahora, si podemos dar cuenta de los cambios en los debates sociales a lo largo de las décadas, sencillamente porque las sociedades cambian y, con ellas, los modos de habitarlas, ¿acaso podríamos mantener casi inalterable la forma en la que la Performance se presenta frente a todos estos cambios? Es decir, y yendo al grano, ¿todavía tenemos que decir que la Performance es el vehículo expresivo de tales consecuencias?

Entonces, la Performance ¿para qué?

Siempre es complejo pensar la relación entre ficción y realidad, al punto en que estamos acostumbrados a pensar que una solapa o eclipsa a la otra como forma de despegue, distanciamiento u oposición. Detrás de una ficción, un componente plástico en todos sus sentidos, se encuentra la realidad... o eso es lo que nos enseñaron. Ficción y realidad se paran en los lados opuestos de la calle. Sin embargo, no se trata de asociar realidad y ficción con *lo real* y *lo irreal*; es decir, con lo que existe y lo que no existe.

Según propone Pereda (2014):

⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v0531f-9Mn8>

Para el psicoanálisis no hay oposición ni exclusión entre los términos *realidad*, que viene de *realitas* y remite a *cosa*, y *ficción*, que remite a la mimesis aristotélica, que separaba la literatura de la historia y que consiste en copiar las cosas y sucesos a través de la escritura de acuerdo a un principio de verosimilitud. (p.1)

Jacques Lacan, a partir de las teorías de Jeremy Bentham, elabora una perspectiva psicoanalista desde lo simbólico donde lo imaginario y lo real se ponen en tela de juicio. Sin embargo, hay que destacar que, para él, lo imaginario no coincide en absoluto con las ficciones, ya que estas forman parte de lo real y no están ligadas ni a lo ilusorio ni a lo engañoso (Lacan, 2008). Por otro lado, el autor rescata de Bentham que las ficciones irrumpen en el campo del significante, por lo que toda verdad tiene una base o estructura de ficción. Es por esto que se trata de admitir la ficción real sobre una escena simbólica-imaginaria o cuyo sustento básico es la condición de verosímil. En estos términos, la realidad no está sujeta ni a lo empírico ni a lo real, pero que tampoco sería una representación de ellas (Lacan, 2008).

En este registro, el inconsciente también tiene una base de ficción. Sin embargo, lo que más me interesa destacar en este punto es que el lenguaje asume la categoría de real, puesto que la posibilidad misma del lenguaje se da sobre una estructura de ficción (Lacan, 2009). De aquí se propone la idea de lo *real* como el imposible lógico y, en tanto que imposible, perteneciente a la categoría del *saber*.

Una obra parte de la realidad y nace de consideraciones de ficción, pero que vuelven a conectarse con la realidad (Saganogo, 2007). Esto no quiere decir que sus partes puedan escindirse entre ellas. En otras palabras, la posibilidad de penetrar el mundo ficcional es desde el mundo real. Y, en estos términos, la relación de dependencia entre ambas permite que podamos diferenciarlas en términos explicativos y no excluyentes.

Si un poema dijera, por ejemplo, que el mundo se desplazó algunas vértebras, estamos frente a una clara mimetización de ambos conceptos. La ficción, como manifestación de la

realidad, permite acceder a otra categoría que, en este caso, implica una metáfora que alude a que el mundo ya no va por el camino que solía.

La ficción abre el juego a un mundo posible que rebasa la realidad, puesto que los posibles modos de ser de la ficción superan ampliamente a aquel que constituye la propia realidad. La fantasía penetra en la realidad mediante la distracción, y nos devuelve a un estado en donde el café y la leche ya se mimetizaron y no podemos distinguir si una parte fue agregada a la otra, o al revés.

¿Cómo penetrar la realidad desde otra frontera? ¿Cómo escapar al hecho de devenir espectador o actor sin darnos cuenta? ¿Cómo salir del lugar que establece la relación objeto y sujeto?

En el contexto de encierro intermitente en que vivimos desde marzo del 2020 y hasta hace muy poco, las reglas de juego se han modificado en todos los órdenes de la vida. La consideración del otro como un peligro, el distanciamiento obligatorio y las medidas sanitarias esenciales que median el contacto entre dos personas se volvieron parte de un paradigma contemporáneo que, sin duda, viene afectando los modos en que el arte se produce, se distribuye y se consume. En este sentido, a partir del cierre de salas de espectáculos, espacios culturales, museos, etc., la Performance parece poder resistir su lugar y su forma. Es decir, ningún lugar y ninguna forma. De esta forma, espectáculos o presentaciones en formato de danza, clown, teatro, e incluso música, han ido asumiendo transformaciones para las cuales no habían sido concebidas. En un inicio, ciertos espectáculos, sujetos a la estructura del teatro, sala o museo que las recibiría, se encontraron con la imposibilidad de poder llevarse a cabo debido al cierre de estos espacios. Y si bien la calle no es un lugar que se pueda cerrar, se han establecido restricciones menos drásticas en cuanto a la circulación, como, por ejemplo, el toque de queda o el confinamiento con la libertad diaria de un paseo de 1 hora¹⁰. Estos espacios de una hora, los

¹⁰ Esto ocurrió en Francia.

intervalos entre los dos confinamientos que ya se sucedieron en Francia y los períodos fuera del toque de queda, aun estando cerrados todo tipo de espacios culturales, ha establecido la posibilidad de repensar la relación entre el arte y la nueva vida cotidiana. De esta forma, deambulaciones, improvisaciones de clown en la calle, conciertos en balcones de departamentos fueron estableciendo un enlace más estrecho con la Performance.

Por otro lado, la nueva normalidad virtual es un empujón a algo que se viene gestando desde la masificación de los aparatos tecnológicos como cámaras de fotos y video grabadoras, y que es justamente el cuestionamiento del carácter efímero y presencial de la Performance. En estos términos, habitar estos espacios no solo se trata de una revisión a la ontología de la Performance, sino que se vuelve una cuestión de supervivencia del arte en un contexto que se esfuerza por mutilarla sin cesar.

Hoy en día, preguntarnos por el cuerpo de la Performance, atravesado por el devenir propio de los cambios que la Performance ha sufrido a lo largo del tiempo, se presenta frente a un nuevo desafío. Y este desafío no tiene la liviandad de cuestionar sus modos de crear y distribuir contenido, sino que se consolida en la necesidad de continuar existiendo.

Esta lectura me lleva a pensar en la Performance como cargada de una gran responsabilidad social en el sentido en que puede pensársela como la más adecuada para sobrevivir a este contexto. No hay condición técnica ni edilicia que limite la existencia de una Performance. Y este contexto es ideal para que la Performance siga buscándose en los intersticios de la calle, el pensamiento cultural y las relaciones interpersonales.

Retomando la pregunta inicial: ¿para qué? Primero, para llegar al público que no es público, para acortar la distancia con una sala de teatro propiamente dicha (o una galería o un museo), para formar parte de la vida cotidiana, en cualquier lugar y en cualquier momento; para hacer presente y ser efímera; para ser flexible y contingente; para generar un contrato diferente con aquel que sabe que va a ver ficción (y puede diferenciarla fácilmente desde su rol de espectador); para volver al espectador un actor; para hacer que haga. Para inscribirse en el

marco del realismo mágico¹¹ o, dicho de otro modo, para que la ficción y la realidad se mimeticen tanto que no se puedan discriminar por separado. Segundo, para mantener viva la conexión entre la vida cotidiana y el arte, para recordar a la sociedad que otras manifestaciones artísticas continúan aún amordazadas, esperando ver la luz del día. Tercero, para pensar otros modos de ser del cuerpo, para proponer una dimensión corporal desde la propia lógica de la Performance. Para presentar un cuerpo objeto de la práctica y no un cuerpo pre hecho, objeto no de la cultura de una sociedad, sino de una cultura particular de la Performance.

2.4 Empatía, Catarsis y Permiso

Empatizar con el espectador viene a ser clave en el modo en que la Performance se hace manifiesta; así sea incluso para alejar al espectador de la escena. La empatía del performer busca una toma de postura del espectador, un punto de vista, una decisión que lo ponga en tensión. La Performance busca incomodar, provocar, avergonzar, llegar al lugar donde el espectador puede sentir de qué va aquello que se denuncia, que se comunica, que se expone. Pero también que pueda involucrarse con la Performance, tanto desde un sentido emocional o discursivo como desde la participación física; ya sea esta última en términos de involucramiento escénico, o desde el punto de vista de una afección.

La manifestación de situaciones determinadas, visiones del mundo o críticas personales en torno a problemáticas como la discriminación, la censura política, la violencia hacia las minorías, la religión, etc., pueden ser producto de algo más grande: un malestar social que, a los ojos de la Performance, necesita explicitarse para poder tomar la dimensión que implica. En todo caso, el sentir y parecer personal, envuelto en el aspecto privado de una persona, se

¹¹ El realismo mágico latinoamericano se puede definir como la preocupación estilística y el interés en mostrar lo común y cotidiano como algo irreal o extraño. De acuerdo con Cristina Ruiz Serrano (2008), lo sobrenatural es un elemento propio del Realismo Mágico y, en esa medida, es inevitable que en un relato de realismo mágico haya *componentes de lo fantástico*.

exterioriza y vuelve público para comunicar que eso es algo que afecta a toda la sociedad. Por ejemplo, en la Performance *Agua*¹², el artista pone de manifiesto el problema sobre el cuidado del agua a modo de concientizar a las personas sobre su importancia. El artista busca denunciar el uso irracional del agua y concientizar sobre su derroche para que pueda regularse su uso en el futuro.

El modo en que se hace catarsis, exteriorizando el pesar personal de un artista o grupo, es a través de la Performance, y el modo de explicitarlo es a través del cuerpo, sometiéndolo, exponiéndolo e instrumentalizándolo con la carga que sea necesaria para poder expresar lo que se desea.

La búsqueda de empatía prepara el terreno para la catarsis del performer. En primera instancia, la pregunta *¿para qué?*, resuena acá como un eco de la necesidad de contarle a *la vida cotidiana* a la que la Performance se destina, todo aquello que se necesita purgar (ya sea pensamientos particulares o críticas puntuales).

En segundo lugar, el *¿cómo?*, de la Performance, es otra encrucijada clave en la relación empática en el sentido en que los modos en que la Performance hace performance y se vincula con un espectador son diferentes en relación a otras manifestaciones artísticas. Y acá no se trata de una diferencia en los códigos que maneja la danza o el teatro, por ejemplo, sino en la forma en que estos códigos se exponen.

Según Kathryn Marshall (2017), la Performance envuelve una fuerte crítica social¹³. Y si en un principio esto podría ser válido para cualquier tipo de arte, la Performance no agota la crítica en el seno de su propuesta artística en tanto Performance. Por el contrario, la crítica se irradia y contamina el contexto próximo; es decir, la relación con la estética, con los espectadores, con los modos de hacer cuerpo, con la forma en que la crítica se manifiesta, con los contextos en que se lleva a cabo, etc. Esta tensión, que también la introduce Rancière (2005)

¹² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S4uWNDeq04>.

¹³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OiEr1QPShkE,1'22>".

en su libro “Sobre políticas estéticas”, me permite pensar que la crítica social no se agota en el contenido de la misma obra, lo cual podemos apreciar en una obra de teatro más convencional (por ejemplo, *Heterofobia*, de Pablo Dubott), en una pieza de danza (por ejemplo, *El ciclo de la violencia*, de Cati Barro) o en una pintura de galería (por ejemplo, del artista Andrei Budayev).

Por otra parte, resulta interesante pensar los efectos de la Performance por fuera del marco cronológico del tiempo. En contraposición a esta lectura lineal del flujo del tiempo fraccionado en etapas sucesivas, encontramos una lectura lógica del tiempo; es decir, ligada al logos o razonamiento. Esta idea, que se desprende del estructuralismo, supone la relación de una serie de eventos de modo que se siga una lectura lógica y estructurada, lo cual implica criterios de ordenamiento que no involucran al tiempo cronológico. Esta lectura permite que, en la medida en que ciertos eventos se sucedan, un Performance puede tener una consecución de efectos no lineal. Esto se ha visto a lo largo del tiempo con obras cuyas consecuencias no fueron visibles mucho tiempo más tarde, cuando, en relación con otros elementos, se produjo una crítica social. Un ejemplo de esto puede ser el libro *1984*, de George Orwell, el cual en algún momento pudo haber sido tildado de ciencia ficción o futurista, y que desde hace apenas algunos años tiene una relación directa con otros eventos que vivimos ligados al avance tecnológico, o el funcionamiento de los totalitarismos, por ejemplo.

De Gracia sostiene que aún hoy sobreviven Performances cuyo disparador es la resistencia a condiciones de políticas neoliberales que amenazan a las mayorías, y que a lo largo de la década del 90 se consolidaron como un medio de lucha por la subsistencia (De Gracia, 2007). Estas mayorías afectadas manifiestan, por medio de la Performance, su resistencia, su denuncia, su modo de hacer presencia y criticar los modelos imperantes que afectan su contexto. La resistencia orientada a la defensa de ciertos valores se presenta como un modo de hacer catarsis, rebelándose contra lo contingente de los efectos de la globalización por medio de la expresión.

La noción de permiso juega un rol fundamental en la vinculación de la Performance, artista y espectador, ya que trae a la mesa lo que la regla cotidiana prohíbe. Aquello que quizá haríamos, pero no. Hay una ampliación de la propia proyección corporal por medio del performer, que me permite acceder a modos o formas que escapan a la propia cotidianeidad.

¿Qué es, a los ojos del espectador, la posibilidad de participar en una Performance sino un modo de involucrarlo física y simbólicamente?

Está claro que, dada determinada cultura o grupo social, hay normas convencionales que nos dicen de qué manera debemos caminar, cómo debemos vestirnos, cómo tenemos que cortarnos el pelo, y otras tantas cosas que, de alguna forma, estructuran el comportamiento de las personas. De lo contrario, existen sanciones que hacen valer tales normas. Por ejemplo, uno lo pensaría dos veces antes de salir desnudo a la calle, ya que la convención dice que, si así lo hiciéramos, seríamos considerados exhibicionistas, lo cual acarrea consecuencias a nivel legal, sobre todo. Pero, ¿qué sucede cuando estamos dentro del marco de una Performance?

Hay una Performance de la artista Regina Galindo llamada *Stone*¹⁴, y realizada en Brasil, en donde ella misma se ubica “como una roca” sobre el suelo, cubierta de polvo de carbón y disponible para que el público se acerque a orinar sobre ella. En este caso, más allá de la empatía con el mensaje que la autora pretende perpetuar (explicitado en el video), la catarsis asume un rol esencial en el sentido en que es utilizada como un permiso. Es decir, fuera de las convenciones sociales que establecen ciertos condicionamientos, hay personas que reprimen sus comportamientos a causa de la penalización a la que pueden ser sometidas. Una persona que desee ir al baño, en la mayoría de los casos, aguantaría la oportunidad de encontrar uno y no hará sus necesidades en donde se encuentre sin importar el momento o el entorno. Sin embargo, la Performance abre un canal en donde lo habitualmente censurado puede tener valor sustancial en la manifestación corporal del espectador que participa a nivel físico de la Performance. Por

¹⁴ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YWiToC7ep_g. Minuto 07:22.

ende, a partir de conceder el permiso de poder transgredir un límite concreto, la Performance expande, además, la proyección de lo que puede ser ese cuerpo; es decir, que esa proyección deja de ser teórica y se materializa como una posibilidad, lo cual puede ser un arma de doble filo si no se logra discernir el momento exacto en que esa transgresión se permite.

La Performance se vuelve la excusa perfecta para justificar aquello que uno no se atreve a confesar, decir, hacer o pensar. Es un momento de libertad respaldado por el propio performer.

En *Mirror Box*¹⁵, Milo Moire, en su lucha por la igualdad de género, dispone sus partes íntimas al resguardo de una caja espejada, y disponibles para ser tocadas por quien lo desee. La Performance propone un dispositivo que habita un paréntesis entre lo permitido y la transgresión. Aunque bien podría decirse que es la propia Performance la que se presenta como transgresora en medio de las normas establecidas. Ahora, para que este permiso le sea otorgado al espectador, debe establecerse un código que será disparado única y exclusivamente por la Performance. Milo utiliza un megáfono para invitar al espectador a meter la mano dentro de la caja y tocar sus genitales. Desde el momento en que ella habilita la acción, el código se establece abriendo vía libre a que cualquiera se dé el permiso de tocarla. En esa instancia no podemos decir que los límites se hayan roto o que hayan desaparecido, sino que operan en un grado más denso y acotado. Es decir, con el acceso a sus genitales podría aparecer la pregunta sobre el cómo debería tocarse, terreno no definido por la performer y de absoluta duda para el espectador. Sin embargo, el cómo no es grave, puesto que es un detalle en el acto de poder habilitar una acción que no está permitida en la vía pública. Así, aquellas personas que circulan por la calle deseando poder tocarle los genitales a alguien, solo por la curiosidad de experimentarlo, pueden hacerlo sin ser juzgados. La acción del espectador asume la categoría de purga, realización o catarsis frente a un sistema que todo lo condiciona.

¹⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=baYaTO1ohzA>

¿Esta aparente empatía es recíproca? Lo dudo. El performer empatiza con una causa, no con el espectador. Por su parte, el espectador empatiza con el performer y, en todo caso, luego con la causa. El disparador que sostiene al performer como medio para la Performance sitúa al espectador en una situación asimétrica que, ante todo, se propone atravesar una situación diferente para él mismo, lo que lo coloca en un lugar donde el disparador de su acción tiene que ver directamente con el performer, pero no con la Performance. Es decir, a este punto, podríamos decir que el performer no es la Performance.

2.5 Sobre los Límites de la Performance

2.5.1 De la Acción Externa

Cuando los modos de la Performance implican a los organismos que se encargan de sostener las normas convencionales, como, por ejemplo, la policía, ¿podríamos decir que la Performance ha encontrado sus límites? Las performances del artista ruso Petr Pavlensky han encontrado una interacción directa con la policía en el momento en que el desarrollo de su trabajo pudo ser considerado peligroso o exhibicionista. Por ejemplo, en el año 2013 realizó la Performance *Fijación*¹⁶, que consistió en sentarse desnudo en la Plaza Roja de Moscú y clavar su escroto al suelo. La policía, desconcertada, cubrió al artista con una sábana blanca. Un año más tarde, en el 2014, el artista se presentó desnudo sobre la terraza de un edificio y se cortó un pedazo de oreja con una cuchilla en protesta contra el gobierno ruso¹⁷. La policía intervino retirándolo del lugar. En *Europe is watching you*¹⁸, que tuvo lugar en una reunión administrativa europea llevada a cabo en Estrasburgo, Débora de Robertis se presentó junto a

¹⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=934wmqRXinE>

¹⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6XURHkWpxM>

¹⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=v053lf-9Mn8>

otras mujeres, irrumpiendo con el torso desnudo en un espacio central. Posteriormente, fueron cubiertas con sacos de vestir y luego retiradas por las autoridades.

Son variados los ejemplos que se encuentran de este estilo, lo cual me lleva a preguntarme si podemos hablar del fin de la Performance en el momento de la intervención policíaca, o de una prolongación casi infinita de la protesta que ha tomado un camino diferente y que ahora, gracias a la intervención policial, trasciende el lugar de la Performance y pone como cómplices a los mismos policías.

La participación en la Performance es casi inevitable. Una diferencia en la intervención estaría dada por la implicancia corporal del espectador, como mencioné más arriba, o por el grado de afectación físico. Es decir, volviendo al caso de la policía que intenta terminar con la Performance debido a no importa qué motivo, la Performance obliga tanto a la participación como espectador, en términos afectivos, como a la intervención física. Pero esta acción para con la Performance no viene establecida por el código que la Performance habilita, sino que viene, podría decirse, del deber de la policía de intervenir y paliar situaciones que alteren el orden establecido. Entonces, ¿podemos decir que la Performance se termina en el momento en que tapan con una manta al artista ruso o que, desde ese mismísimo momento, la policía pasa a formar parte de la Performance? Y en todo caso, ¿cuándo es que la Performance se termina, cuando el artista abandona el lugar físico que ocupó?

2.5.2 De la Acción Interna

Hay que distinguir entre acciones cotidianas y acciones sin sentido; o lo que Walter de María llama: *obra sin sentido*¹⁹.

¹⁹ Escrito en 1960 y publicado en *Anthology of Chance Operations*, editado por La Monte Young y Jackson Mac Low, Nueva York, 1963. Traducción de Pablo Martín.

¿Quién dice que sacar la basura es o no un hecho artístico? O pasar pelotas de ping-pong de una caja a otra, y luego de vuelta a la primera; o barrer. Desde un punto de vista, estas acciones cotidianas, probablemente no podrían inscribirse por sí solas en el marco de una Performance, puesto que implican un propósito convencional. Lavarse los dientes se puede considerar como una acción sin sentido, si no fuera por el hecho de que su función apunta a la higiene bucal. Lo mismo con organizar libros en estanterías. Si esto tuviera una retribución económica, porque forma parte de nuestro trabajo, entonces estaríamos por fuera de una acción sin sentido en los términos en que estas implican un propósito determinado.

Comer, no es una obra sin sentido. Por más monótona que sea, tiene el propósito de llenarnos. Lo mismo sucede al hacer pesas en un gimnasio (puesto que perseguimos un objetivo) o bañarnos. Cuando estas acciones están por fuera de sus propósitos pragmáticos o económicos, entonces estamos frente a una acción sin sentido. Se trata de acciones cuyo sentimiento de logro no es percibido.

Cuando una actividad se vuelve placentera o el vehículo para manifestar o empatizar con alguien o algo (es decir, su aspecto instrumental), entonces la acción recobra un propósito. Si esta se realiza frente a un público, entonces asume carácter de entretenimiento.

De acuerdo a esto, una Performance debería recluirse a la más absoluta soledad y en una situación en donde no podamos dar cuenta de retribución alguna.

Esto dista de la conocida idea de que *todo es arte*, sostenido por el nihilismo artístico, que se opone y rechaza el arte; o lo banaliza cuando vincula acciones de la vida cotidiana a un sentido artístico. Pero si caminar al trabajo es arte, si una lluvia es arte, si comer duraznos en el living de casa es arte, entonces estas acciones deberían ser vividas con la misma intensidad con la que se vive otras manifestaciones de la vida, también artísticas: ir a la ópera, ver a un acróbata, escuchar a un pianista, etc. Si la gente pudiera experimentar el mundo cotidiano con la misma intensidad con que se experimenta el arte, entonces no habría necesidad ni de arte ni de artistas (Mayer, 2019). ¿Es esto posible?

Para finalizar este apartado, me resulta importante rescatar que la empatía en la Performance puede tener un costado delicado y oscuro que la misma Performance habilita en un contexto donde no se sabe bien cuáles son los límites. Abel Azcona, por ejemplo, propone un espacio en un museo para tener relaciones sexuales con él en una cama, lo cual supone abrir la posibilidad en el espectador de tener relaciones sexuales en un museo, aunque sin grandes consecuencias, ya que se presenta en el marco de una Performance, lo cual excusa tal acto en tal contexto; o, al menos, eso pretende. Ahora, en este caso, ¿qué determina cuál y cómo es el marco de la Performance? ¿Acaso el hecho de decir que forma parte de una Performance nos habilita a transitar una suerte de reglas o convenciones paralelas, fuera de lo cotidianamente aceptado, reglado y prohibido?

La noción de los límites de la Performance será retomada en el capítulo 4, desde otra perspectiva y ligada a la categoría de vida/muerte.

2.6 Lo Público y lo Privado

Pensar en estos términos, suele hacerse casi de modo automático, en la medida en que son términos excluyentes. De esta forma, el análisis de ambos propone tres aspectos relevantes. El primero ligado a lo común a todos, que dista claramente de aquello que no pertenece a nadie (si acaso existiera algo que no pertenece a alguien); el segundo aspecto relacionado con aquello que es visible para todos; y el último, lo que está disponible para todos (Rabotnikof, 1997). De esta forma vemos cómo lo público se convierte en el terreno donde los sentidos de las relaciones sociales se vuelven democráticos.

Si definimos a los teatros, anfiteatros, estadios, museos, galerías, centros culturales, etc., como espacios privados, entonces estamos diciendo que hay un espacio que es público, ya que la definición del espacio, en estos términos, solo acepta tal binomio.

Así, lo primero que la Performance acentuó como espacio público fue la calle. Eso fue hace varias décadas. Sin embargo, hasta la calle tiene dueño. Es decir, en ciertos lugares, las veredas les pertenecen a los dueños cuya casa está justo detrás de ellas. Veamos qué pasa si alguien, caminando por una vereda defectuosa, tiene un accidente. El propio dueño de la casa, el mismo que pagó por aquella vereda, será el responsable a nivel jurídico de la indemnización que el accidentado pudiera demandar. En otros lugares, por ejemplo, Francia, las veredas pertenecen al Estado, quien se encarga de su mantenimiento. Lo mismo sucede con las calles, las plazas públicas (del Estado), un paseo costero, un parque o cualquier otro espacio. Son espacios públicos, pero privados, es decir, el acceso está restringido a licencias o permisos o la suma de dinero que así lo disponga la municipalidad. Entonces, ciertos espacios son públicos hasta cierto punto. En Barcelona, como en muchos otros lugares del mundo, es necesario obtener un permiso para hacer cualquier tipo de manifestación artística en la calle. Y para ello hay que pagar. Lo cual presenta una lógica parásita inversa a lo que sucedía antes de la Performance. Ahora no se trata de un lugar cerrado al que el espectador ingresa para tener acceso a la obra. Si no que es el performer quien, en muchos casos, debe pagar para volver un pedazo de espacio público (privado) en un espacio público (público). De esta forma, la licencia o permiso presenta sus restricciones en cuanto a espacios u horarios disponibles de utilización. Entonces, la Performance ingresa en una lógica restrictiva, para lo cual debe actuar con cierta anticipación.

Tal como expone Rabotnikof (1997, citado en Aries y Duby, 1990):

Así, el tránsito de lo público a lo privado pasa de lo más exterior a lo más protegido: del foro, la escena, la plaza, "hasta los últimos reductos en los que se encierra la más preciosa de las riquezas (...) en los que se amurallan las situaciones que no se pueden exhibir. (p. 4)

Pensemos en el caso del teatro, donde tal relación se da del mismo modo en términos de público-privado. La representación de los actores, la puesta en escena y la acción dramática

se conciben dentro de la esfera pública. Por el contrario, en la esfera privada, encontraríamos el backstage, con actores en situaciones de amistad, camaradería y complicidad.

Por otra parte, la relación de lo público y lo privado se presenta estrictamente vinculada a la noción de empatía y catarsis. Así, podría establecer cierta relación entre la empatía y lo privado y la catarsis.

Boris Groys (2014), por su parte, considera el espacio de exhibición como un lugar vacío, neutral y público, en tanto que el arte, sea en forma de objeto, Performance o video, está ocupando el espacio (propiedad simbólica del público) con el fin de ser accesible a la mirada del público.

La naturaleza de la Performance, en relación a la intervención, disposición e implicancia del espectador, trastoca un aspecto esencial en las artes escénicas de sala: el aspecto privado del espectador. Desde el simple hecho que las butacas en un teatro son todas iguales, y cualquiera puede ocuparlas, cuando nos referimos al espectador lo hacemos en un sentido colectivo. En una idea de masa que reúne a cada uno y a todos en su conjunto como espectadores. La participación del público se da en tanto masa. Pensemos en aquellas piezas cuyos actores hacen preguntas y los espectadores responden a coro. La falta de protagonismo del lugar que ocupa el espectador es desproporcionada. Es decir, por ejemplo, no hay luces que realcen su presencia (más allá de las luces de sala). Esta condición de espectador masa permite que se resguarde cierta privacidad individual, ya que esta se solapa entre tantas otras privacidades individuales. Por su parte, la Performance, hace explícita la intervención del espectador en tanto este interactúa directamente. Y esta interacción no se trata de una mera participación, sino de un modo de completar la Performance. En *Mirror Box* (de Milo Moire), la performer establece determinadas indicaciones para la Performance que solo serán cumplidas por los espectadores. Sin ellos, la Performance no se completa. Quedará el sistema armado y nada más.

La idea de volverse público en una Performance es, entonces, la posibilidad de completarla. El modo de despegarse del rol de espectador y pasar a ser un espectador activo, en

cuanto a proposiciones físicas consecuentes con el código establecido de la Performance, se vuelve crucial.

En este sentido, no pretendo establecer una oposición excluyente entre la condición de *actividad* o *pasividad* del espectador. Más bien entiendo estos términos como una forma de poder generar un acercamiento hacia uno u otro extremo en cuanto a la experiencia del espectador. Es decir, en algún momento, la categoría de espectador encuentra sus límites o su marco; incluso siendo atravesada por otros límites, la condición de espectador alcanza una categoría predominante. Y es en este sentido que pretendo establecer la diferencia para poder hablar de grises, ya que no es lo mismo el rol activo del performer que del espectador. La forma del espectador emerge y se consolida de un modo determinado, más hacia un extremo (llamémosle a este pasivo), más del lado opuesto al performer (como para poder identificar un rol claro); o más hacia otro extremo (llamémosle activo), más del lado del performer. Y esta forma de ser espectador está directamente relacionada con los códigos establecidos por la Performance.

Por un lado, desde las reformas que Brecht y Artaud (desde lugares muy diferentes; el segundo más radical) llevaron adelante en cuanto a la reformación del teatro, ya no es tan recurrente el antagonismo *activo y pasivo* del espectador. A este respecto, Rancière (2008), expone que al espectador hay que:

(...) arrancarlo del embrutecimiento del paseante fascinado por la apariencia y perdido en la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Por eso hay que mostrarle un espectáculo extraño, inusual, un enigma que lo obligue a buscar el sentido. Hay que forzarlo a cambiar la posición del espectador pasivo por aquella del detective o del experimentador científico que observa los dos fenómenos y busca las causas. (p. 10)

Según el propio Rancière, Brecht y Artaud transformaron el teatro en un espacio donde el público mutaba su condición pasiva hacia una activa con el objetivo de recuperar el carácter de ceremonia comunitaria (Rancière, 2008).

A este punto, entiendo que el espectador ingresa a tal categoría; es decir, al *ser espectador*, en tanto y en cuanto el contexto así lo favorece. De la misma forma que se solapan las condiciones por las cuales los matices de actividad o pasividad terminan por definir un acercamiento particular y no otro. Pensemos en un contexto en donde no hay asientos para los espectadores. Y pensemos también exactamente en lo contrario. A esta idea es difícil escaparle, salvo que la Performance así lo desee. Pero, caso contrario, si hay una silla, el espectador se sentará; y si no lo hará en el piso o se quedará parado. En cualquiera de los casos, los modos de ser *espectador* se guían y moldean en el contexto de la Performance. Y de aquí decantarán los permisos y prohibiciones, aquello que presentará un público situado en alguno de los grises, entre el blanco y el negro, entre el espectador y el performer.

Los roles del performer y del espectador, predeterminados desde el inicio de una Performance, poco a poco se desvanecen en tanto el espectador se implica progresivamente en la condición de espectador activo o, por qué no, de protagonista. Del mismo modo, el performer, sobre todo cuando se presenta solo, comienza progresivamente a volverse espectador de su propia Performance, en tanto y en cuanto es testigo de la implicación activa de los espectadores.

Esta relación de apariencia asimétrica al inicio, ese lugar que establece bien claras cuáles son las reglas de lo público y lo privado, se encuentran envueltas en un camino de transformación que no se detiene. Sin embargo, el recorrido es absolutamente diferente. El performer jamás pierde la categoría de performer, él siempre estará ahí, sosteniendo el código, incluso cuando se haya despedido físicamente de la Performance; incluso cuando su función haya sido habilitar el espacio y hacerse a un lado. Aun si el performer se vuelve espectador de su Performance, su condición inicial de performer todavía tiene un peso más fuerte. Por el contrario, el espectador, sufre varias transformaciones. Por comenzar, el ingreso a la categoría

de espectador se da casi por accidente. Pensemos en una señora que está haciendo sus compras en un Mall y al salir se encuentra con una Performance. Automáticamente, pasa a formar parte de la masa de espectadores. En segundo lugar, si el código de la Performance (y si ella misma) se lo permite, su condición pasa a ser activa. Incluso cuando realice alguna pequeña participación y luego vuelva a ocupar el espacio que ocupaba como espectadora, ahora es una referente para otras personas que triangulan la mirada entre la Performance y aquellos que se involucran activamente.

2.6.1 Lo Privado de la Performance

Pocas veces el público es consciente del trasfondo de la Performance. Generalmente, las Performances no suelen indicar de antemano qué o cuál es el motivo de su despliegue. En segundo lugar, al no ser algo cerrado, tampoco se puede predecir hacia dónde se dirige. Y este sentido de la Performance le confiere cierta privacidad que la separa del espectador. En todo caso, los roles siempre están presentes, aunque alterados.

El hacer siempre está ligado al ser, y el ser denota presencia en el espacio-tiempo. La discusión entre lo público y lo privado tiene un eje central en la presencia y, por lo tanto, en el hacer. El hacer, inscripto en el ser, implica una doble acción. Por un lado, el propio hacer; por el otro, hacer público aquello que se hace (Cornago, 2016).

Es sabido el impacto que la tecnología ha ocasionado en la sociedad en general. La masificación del medio digital y su alcance a todos los órdenes sociales ha desdibujado la barrera que dividía la producción de contenidos. Hoy se producen contenidos en múltiples formatos e instantáneamente están compartidos en la red.

Los nuevos modos de simpatizar con una figura popular dejaron de ser en función de un modelo particular que ocupa un lugar particular (y privilegiado). El eslogan de “vos podés ser tu propio héroe” ha dejado atrás la fascinación por casos puntuales, como actores, músicos,

activistas, etc. el medio digital interviene en este aspecto, volviendo públicos aspectos de la vida de cualquier persona, sin necesidad de ser una celebridad. La diferencia podría pensarse en el alcance entre uno y otro, pero también en el juego entre lo público y lo privado. En términos generales, una celebridad intenta resguardar lo más posible el aspecto privado de su vida; mientras que, para cualquier otra persona, este es el camino: la exposición pública de lo privado. “Este soy yo y pienso esto” ha sido el camino de infinidad de canales de YouTube, blogs de viajes y consejos, etc. La tensión entre lo público y lo privado se desmenuza en virtud de cruzar ciertos límites que no todos están dispuestos a cruzar. Sabemos del orden de ciertas prácticas que forman parte de la privacidad de las personas. Sin embargo, volver este tipo de prácticas al orden público permite pensar en un espacio interactivo donde aquellos que no vuelven público el contenido de su vida privada, pueden participar sin involucrarse desde ese sentido. ¿Cómo ocurre esto? Con la participación y la asistencia a una Performance, por ejemplo, donde el aspecto público de lo privado del performer llega a empatizar, en algunos casos, con el espectador.

Este es uno de los caminos de la Performance, empatizar con el espectador desde un sentido de denuncia compartida.

Cornago propone que, a partir de esto, si bien la Performance comenzó distanciándose de la representación y el carácter espectacular, se ha vuelto una forma más de representación, en tanto se discrimina la distancia entre espectador y actor (Cornago, 2016). En otras palabras, volver más activo el rol del espectador no borra su condición de tal. La participación (activa) del espectador deviene posible, en tanto el ser y la acción se vuelven públicos. Hacer cotidiano lo privado, volverlo público, consolida la posibilidad de interactuar con el performer y poder hacer, a través de él, aquello que no podemos hacer por nosotros mismos en la vida cotidiana. El performer, volviéndose público en cuanto a su denuncia social, su necesidad de expresar lo que lo acomete o la intención de generar conciencia sobre un tema puntual, invita a utilizarlo como

vehículo de sensibilización para el espectador que, a costas del performance, puede manifestar su apoyo a la causa.

Lo privado del performer viene a representar lo privado del espectador de la vida cotidiana. Viene a mostrar aquello que no se muestra, aquello que no se dice. Y el rol activo del espectador es un modo de hacer manifiesta esa presencia del sentido del performer.

2.6.2 Lo Público de la Performance: del ser Anónimo al ser Protagonico

La Performance no pregunta, no concilia, no propone. Por el contrario, establece una lógica situacional en la cual cualquier persona se vuelve un espectador antes de saberlo. Claro que, dentro de este planteo, podríamos hablar de la consciencia del ser espectador y de la presencia del espectador. Es decir, en determinadas Performances, sobre todo al inicio, el público, sin darse cuenta aún de que una Performance comienza su despliegue, ingresa en un espacio de presencia que luego, ya habiéndose dado cuenta de lo que está sucediendo, pasa al plano de completar su condición de espectador. En todo caso, cuando la presencia de cualquier persona ya está en el marco de una Performance, a los ojos de otras personas (cuya presencia y consciencia ya se han involucrado), estos ya son considerados como espectadores, a menudo, de participación no activa, puesto que la Performance puede estar involucrándolos desde antes. Entonces, podemos decir que hay dos ámbitos en que el rol del espectador transita un paso de la esfera privada de una persona común y corriente como cualquier otra a la esfera pública, en donde se presenta claramente como un espectador. Y ahora son los otros transeúntes, espectadores y performers que saben algo sobre aquella persona: que es espectador. Si bien esta condición modificada podría considerarse ínfima, lo cierto es que habilita una vía de posibilidades en cuanto a la Performance. Antes no sabíamos nada de aquella persona, simplemente era alguien que andaba de paso. Ahora sabemos que es espectador y que, como tal, ya puede estar sujeto a la lógica de la Performance, lo cual nos permite saber aún más de esa

persona: que puede que participe y se someta a las normas de la Performance, tanto desde un sentido propositivo como pasivo. Es decir, formar parte de la Performance, generalmente, no hará que el espectador rechace instantáneamente una intervención, si la hubiera. Por otro lado, le permite un rol protagónico, en aquellas performances que así lo establecen.

La Performance, a diferencia de las artes escénicas, propone una ruptura entre artista y espectador. Y esto es clave en el paso de lo privado a lo público. En el caso de las artes escénicas, la condición privada del espectador se sostiene como tal durante la duración de la obra. Es decir, desde el momento en que ingresa a la sala y hasta el fin del espectáculo, el espectador sostiene una condición estable y homogénea. En otras palabras, es espectador y nada más. Y no distingo la implicación intelectual del espectador para decodificar mensajes o sentidos en la obra.

Para el caso de la Performance, la ruptura es plena, absolutamente diferente y primordial, sobre todo en el aspecto consciente del espectador y el momento en que se constituye como tal. El darse cuenta de la condición de espectador que uno asume puede proponer una sensación de fragilidad, puesto que esta condición no es preguntada, sino directamente asumida por las condiciones que la Performance establece.

3. Capítulo III

La Máquina de Hacer Cuerpos

3.1 Cuerpo

Desarrollando ideas sobre el cuerpo, y recurriendo una y otra vez al término, di con un error de tipeo que me dejó pensando en un sentido particular del cuerpo en la Performance. Lo primero que salió, tipeando mal, fue esta variación en el orden de las letras: cuerop. Y, antes de borrarla y escribir “cuerpo”, que era lo que quería escribir inicialmente, empecé a descomponer la nueva palabra:

cuerop

cuero p

cuero performance

cuero performático

Y esto me hizo pensar en que quizá es justamente esto de lo que deberíamos estar hablando en la Performance como la conocemos: del cuero. A eso refiere insistentemente. Al inicio me dije que podría ser una asociación gratuita. Sin embargo, la idea de un cuerpo no tan cuerpo, de un posible cuerpo de un cuerpo o de un cuerpo de la Performance me llevó a insistir en la idea de subordinación del cuerpo a las diferentes prácticas y no al revés. Todo lo dicho al inicio del párrafo anterior no son más que lecturas parciales de algo más grande imposible de ver en tu totalidad y al mismo tiempo. Algo que nos acerca a la noción de un cuerpo fragmentado, parcial, situacional, local.

Como tal, la carne es cuerpo, pero el cuerpo no es la carne. O al menos, no es únicamente eso. También se podría decir que la carne le es al cuerpo lo que un capítulo le es a un libro. Es decir, una parte constitutiva, pero que no lo agota en su totalidad. Y quizá así suceda con el cuerpo de la Performance, cuando se sirve de él de tal o cual manera, cuando lo reduce a instrumento o a la lectura de la carne, por ejemplo.

Y si así fuera, si el cuerpo de la Performance es lo que vemos con los ojos y tocamos con las manos, entonces es justamente de esto de lo que deberíamos estar hablando en la Performance como la conocemos. Del cuero. A eso se refiere insistentemente. En otras palabras, parece como si se esmerase en sostener tal perspectiva, como quien siempre mira un único ángulo de un objeto, ignorando que aquello que no se ve también lo constituye.

La propia historia y el uso que se ha hecho de las palabras no ha sido inmutable a lo largo del paso de los años. Por el contrario, las palabras, sus acepciones, sus sentidos se han ido resignificando, en tanto los usos que de ellas se desprenden también lo han hecho.

Hasta hace no mucho tiempo, la palabra *homosexual* tenía una connotación negativa. De hecho, fue considerada como una patología o trastorno digno de ser tratado y curado en el ámbito médico. Hoy en día, y por múltiples razones (los avances en la tolerancia de las diferencias, la incipiente desintegración de la sociedad falocéntrica, etc.), la misma palabra abre su juego a connotaciones diferentes. En otras palabras, no fue necesario recurrir a un término nuevo para referirnos a una connotación positiva o neutral (si se pudiera llamar así) de la palabra homosexual. En todo caso, todo lo que ella englobaba en su definición fue mutando, al punto de que, en diversos contextos, ya no refiere a un insulto o una condición penosa de alguien que ha tenido mala suerte.

¿Qué quiero decir con esto? Que las palabras no siempre significaron lo que significan, ni tampoco han nacido para morir donde están. En la medida en que forman parte de un universo simbólico en movimiento, sus usos también están sujetos a los modos en que aquellos inscriptos a ese universo también modifican sus modos de ser y de comunicarse en la sociedad.

El término cuerpo, en el campo de las artes escénicas, podría ser casi inequívoco, en el sentido en que, aparentemente, sería obvia la vinculación al cuerpo humano. Incluso no hace falta mencionar el complemento *humano* para saber que nos estamos refiriendo al cuerpo humano. Basta con decir cuerpo.

Este acceso directo al cuerpo humano establece cierta jerarquía o subordinación. Hablar de humano incluye, entre otras cosas, al cuerpo humano. Pero hablar de cuerpo no necesariamente respeta la misma lógica. Un cuerpo puede ser, además, muchas otras cosas y utilizarse, aun con la misma terminología, en diferentes contextos. Una estrella puede ser un cuerpo celeste en el cielo, tanto como un triángulo es un cuerpo geométrico o un mensaje puede dividirse en título y cuerpo del mensaje.

Por supuesto que todos estos tipos de acepciones no están en tela de juicio cuando hablamos del cuerpo en las artes escénicas, a excepción del cuerpo de bailarines estables de un ballet, por ejemplo. Parece evidente que se trata del cuerpo humano. Ahora bien, si nos adentráramos en el término, si se tratara solo de una cuestión de escala, incluso la misma idea de cuerpo humano, resumida al primer término, nos presenta una enorme cantidad de acepciones. Estas acepciones se apoyan en los contextos en los cuales están ancladas.

A pesar de que utilicemos el mismo término, difícilmente nos estemos refiriendo a lo mismo. Simplemente por el hecho de que aquello a lo que nos referimos está en constante transformación y resignificación. Antaño, volar por los aires en un artefacto llamado *avión*, pudo haber sido considerado como materia de ciencia ficción (o brujería para el caso de que este binomio aún no existiera). Hoy en día, la misma palabra remite a un simple medio de transporte.

A veces sucede que utilizamos indistintamente las palabras físico u organismo para referirnos (o al menos, eso es lo que pensamos) al cuerpo. Sin embargo, hay algunas diferencias que distancian estos términos y que son importantes para analizar el tema.

La palabra “organismo” suele traer complicaciones en la lectura porque arrastra a la sustancialización, tendiéndose a pensar como organismo viviente, corporal, carnal. Sin embargo, en francés, organismo tiene como 2ª acepción: organización, estructura, organismo económico, organismo social, organización de servicios, organización sindical, corporación. Ninguno de estos sentidos habilita el deslizamiento al cuerpo viviente. Y es necesario recordar que las distintas acepciones de un término remiten a cada uno de los significados de una palabra según los contextos en que aparece (Iriart, 2011).

Por otro lado, el sentido de la palabra “organismo” remite a la organización de las partes de un cuerpo. Esta organización supone jerarquías que implican órganos y funciones determinadas, a través de la cual las partes no se entienden sino en relación con las otras partes.

Varios años atrás, cuando el término cuerpo osó ocupar el lugar del organismo y de conjunto de partes o miembros de un cuerpo humano, sus usos circularon sosteniendo este pensamiento. De esta forma, se estableció un vínculo estrecho entre el término cuerpo y aquello que designaba. Incluso hasta se jerarquizó. No tenía la misma importancia la cabeza del cuerpo humano que la falange distal de un dedo cualquiera del pie izquierdo. Esta jerarquía sobrevive en nuestros días. Si tuviéramos la mala suerte de tener que ser sometidos a una mutilación, y pudiéramos elegir sobre qué miembro prescindir, habría una decisión basada en un orden de supervivencia, primero, pero también una lectura jerárquico-funcional dentro de esa supervivencia.

No por nada, a los ladrones de Singapur les cortaban la mano derecha cuando robaban. Esto tenía como fin poder impedir o dificultar tener que limpiarse luego de ir al baño, puesto que la mayoría de la gente utiliza dicha mano para hacerlo. Esto responde a una jerarquía funcional inscripta en los usos y costumbres del cuerpo en la sociedad.

La historia de las acepciones vincula los términos a sus usos. Y lejos de querer establecer una jerarquía, puesto que no considero que una subordinación de acepciones sea lo más inteligente a plantear, sí pretendo abrir el juego a la posibilidad de pensar nuevas acepciones. De

esta forma, básicamente, cuando nos refiramos al término cuerpo (y hagamos esta lectura inequívoca que lo vincula al cuerpo humano; aunque bien podríamos repensar también esta idea), podamos aceptar que los usos de este término han cambiado, tanto como el uso del término *homosexual*.

No pretendo que al utilizar el término cuerpo se deje de pensar en todo aquello que viene designando fuertemente desde la modernidad, como tampoco quisiera mutilar el hecho de que se piense en un cuerpo de bomberos o en el cuerpo de un tipo de vino, sino más bien abrir el juego a una nueva lectura.

Me genera desconfianza pensar en una acepción del término cuerpo casi inequívoca, creada hace muchísimos años, que pretenda dar seguridad a una práctica nacida hace 50 años, hoy en el año 2021. Por un lado, pienso en que parece no haber pasado mucho en el medio, o, en todo caso, nos esmeramos en obviarlo.

Si podemos seguir utilizando el mismo término, designando lo mismo que designaba años atrás, entonces difícilmente podamos esperar que las prácticas evolucionen. E independientemente de que se busque o no esto, la propia naturaleza de la Performance nos obliga a buscar otras lecturas. Si ella misma no sabe quién es, cuáles son sus características, cuál es su alcance, cuáles son sus límites, etc. ¿cómo puede saber algo sobre el cuerpo? No quiero decir que no sepa nada de esto, sino que parece haber concordancia en que las definiciones sobre casi todos los aspectos de la Performance son flexibles, en tanto hay múltiples lecturas. Pero, en lo que se refiere a cuerpo, no parece haber grandes contradicciones internas, lo que me hace pensar que la Performance ha encontrado un cable a tierra para dejar de ser un barrilete conceptual, ya que, al menos, parece que hay una característica de ella que se resiste a ser evanescente: los usos sobre el cuerpo.

No hay nada de fortuito en cómo se concibe el cuerpo en la sociedad, sobre todo en este siglo veintiuno que estamos atravesando. El desarrollo de la tecnología aplicado a la vida cotidiana y la facilidad de su acceso han convertido el consumo del cuerpo en algo prácticamente

inevitable. La tendencia del consumo corporal de aquellos que circulaban por los medios específicos como la televisión, la publicidad, el cine, entre otros, ha expandido sus límites, llegando al nivel del narcisismo consumista; es decir, la propia exposición y consumo. La posibilidad de volverse público y auto consumirse genera consecuencias bien puntuales: por un lado, la creciente en la demanda de consumo implica una exposición que va en aumento, lo que corre los límites éticos de lo privado de cada quien, desbalanceándose la relación con respecto a lo público. Por otro lado, la necesidad de volver espectacular los aspectos privados de la vida no se agotan cuando estos se revelan tal cual como son, sino que, en determinados casos, habiendo alcanzado los límites del cuerpo y habiéndose vuelto la balanza hacia lo público, puede aparecer un comportamiento patológico volcado hacia la materialidad física del cuerpo. Esta materialidad, alterada o modificada de su estado original, puede devenir en ciertas prótesis²⁰ o prácticas específicas que tendrían la capacidad de correr más allá el límite de aquello que puede un cuerpo. Son variados los casos (Stelarc, 2012; Horn, 1968) que utilizan la prótesis corporal para potenciar determinada capacidad o aspecto corporal concreto. Stelarc (2012), no solo expone la privacidad de su cuerpo frente al espectador, sino que además lo modifica artificialmente para poder quedar suspendido en el aire, algo que no podría lograr si esto solo dependiera de su condicionamiento biológico. Pero, lo más interesante de esta Performance²¹, es que esa suspensión no la realizó con un arnés, por ejemplo, sino que recurrió a utilizar dieciséis anzuelos de tiburón insertados a lo largo de la parte posterior de su cuerpo. Otro ejemplo del mismo autor es la oreja que se insertó quirúrgicamente en su antebrazo. Ambos ejemplos parten de su premisa de que “el cuerpo está obsoleto” (Sánchez, 2020, p. 21), y la única forma de hacer frente a los cambios socioculturales que el hombre ha generado en la sociedad actual, es tecnologizar el cuerpo, puesto que el entorno natural para el cual el hombre ha sido diseñado, ha desaparecido hace mucho tiempo (Villamiel, 2012).

²⁰ El término prótesis, para el presente escrito, se utiliza para designar todo aquello que se le agrega artificialmente al cuerpo para producir una modificación desde el punto de vista estético o mecánico.

²¹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QAHagdSBATM>

Pensar el sentido del cuerpo lleva a diferenciar una doble dimensión. Por un lado, varios autores (Baena, 2013; De Gracia, 2010; Stambaugh, 2009; Alcázar, 2008) señalan al cuerpo como materia prima de la Performance. Materia prima que está al servicio de ser el objeto y sujeto de la Performance. Pero el modo de ser materia prima no es en otro como objeto que, manipulado por el sujeto, se diferencia; por el contrario, la Performance suele utilizar el doble juego de ser sujeto y objeto de la Performance, al utilizar su propio cuerpo. Esta dimensión está comprendida en el aquí y ahora de la Performance, en una relación espacio-tiempo concreta que implica desde el inicio hasta el final. Sin embargo, la idea de final de esta dimensión abre la posibilidad de pensar una segunda dimensión, aquella que hace presencia por fuera de la presencia propiamente dicha de la Performance. En otras palabras, una vez que la Performance acaba, el cuerpo asume otra dimensión instrumental, no ya la de ejecutante, sino la de almacenaje de los sentidos que se expusieron; o, en otras palabras, la de materia. Esta segunda dimensión, referida al cuerpo como un depósito o envoltorio, tiene un alcance aún mayor, ya que no involucra únicamente el cuerpo del performer, sino también el de los espectadores.

Una vez que la Performance acaba, no acaba. ¿Qué quiere decir esto? Que cuando la acción termina, la Performance aún no lo ha hecho. Y probablemente no lo hará nunca en el sentido en que sobrevivirá en el cuerpo de todos los presentes (Greiner, citado en Blaconá, 2016) como primer grado de representación, puesto que estará *ahí*, susceptible de ser recuperada como un recuerdo visual, verbal o mecánico. Es precisamente acá donde concuerdo con Cornago en proponer un desplazamiento del presunto problema identitario de la Performance en relación con concepto de la representación.

El cuerpo de la Educación Corporal y aquel que subyace en las nociones de Performance son categóricamente diferentes, en tanto el primero es secundario, resultado de las prácticas, relativo; y el segundo es intransigente, absoluto.

Desde sus inicios, en la década de los sesenta, la Performance y el body art se sirvieron de un cuerpo que se ha reproducido a sí mismo como material artístico, consolidándose como

uno de los componentes artísticos más importantes de la época (Valdellós, 2010). Esta categoría objetual del cuerpo, además, implica una escisión en varios planos a través de los cuales el cuerpo se manifiesta. En el mejor de los casos, estos planos se organizan y se alcanza la idea de unidad, fundamental en la concepción de una categoría de existencia humana unificada. Estos planos son el biológico, el psicológico, el social y el cultural.

La materialización de la Performance, es decir, la relación entre el artista y la constitución del objeto de arte, ocurren en un cuerpo envase. En términos de Valdellós (2010), “la Performance es esa práctica donde el artista está autorizado a convertirse en autor o creador y objeto de arte a la vez: su materialización se encuentra en el cuerpo, santuario donde tiene lugar esa fisión”. (p. 512)

La búsqueda de un cuerpo al servicio de la Performance implica contemplar una identidad sexual, política, étnica, social, etc. Es decir, buscar en la sociedad el legado de un cuerpo que está ahí, esperando ser un adaptador para tal o cual Performance. En este sentido, la Performance no se interesa en la problematización del cuerpo, puesto que este ya está ahí, terminado, listo para ser un traductor eficiente entre la Performance y el mundo.

Pensar en un cuerpo instrumental permite adjetivar su utilización por parte del performer. Entonces, podemos juzgar un buen o un mal uso de ese cuerpo en función de su objetivo: servirle a la Performance para algo en particular y no para otra cosa.

Pero es justamente acá donde entra en problema la idea de una identidad corporal que no fue concebida al servicio de la Performance, sino al servicio de diferentes culturas e historias. Desplazar la idea de adaptador que tiene el cuerpo entre el performer y la Performance podría llevarse a un nivel más amplio: cómo hacer encajar la identidad de un cuerpo determinado en una Performance determinada. A esta lectura no le cabe más que pensar que no se trata de un cuerpo en relación con una Performance, sino de identidades en relación con una Performance. Pero si existe una desconexión entre identidades que anteceden incluso el término Performance, ¿por qué pensar que podemos utilizarlas gratuitamente para ubicarlas al servicio del ego

individual? ¿Quiénes somos, para reducir identidades colectivas al servicio de nuestras necesidades singulares, que pretendemos hacer dialogar tales identidades con la Performance?

¿Todavía podemos decir que el cuerpo es, únicamente, el legado natural con el que no nos queda otra más que lidiar con él? Entiendo que, en orden cronológico, el naturalismo haya tomado las riendas que han sentado las bases de la conceptualización corporal. Sin embargo, podemos pensar que un cuerpo puede ir más allá de ser un simple producto natural y víctima de identidades inamovibles. Pensar en otra identidad, o incluso, abandonar la idea de una identidad que opere de traductora de un cuerpo al servicio de la Performance, podrá acercarnos a pensar un cuerpo producto de la propia Performance.

3.1.1 Ser Cuerpo

El carácter teatral de una práctica artística (o, si se quiere, su teatralidad) es algo que sobrevive a la epistemología del arte en tanto arte. O, por lo menos, aún rige como valor tanto en el teatro como en la Performance. Ahora, ¿qué es lo que vuelve central al cuerpo en la distinción que asumen el teatro convencional y la Performance? La primera diferencia crucial se encuentra a partir del siglo XXI, cuando los efectos de la teatralidad surgen desde un desplazamiento puntual: de la representación a la acción. La evidencia clave de esta transformación está fundamentada en la idea de que una representación determinada implica un rol interpretativo por parte del espectador; por ejemplo, la apropiación de un sentido determinado. Por su parte, la acción implica un diálogo con el espectador, que ya no está sujeto a decodificar el sentido, sino que su rol envuelve un despertar físico, una manifestación del hacer (Cornago, 2016). De esta forma, podríamos pensar que el *hacer* puede mimetizarse con el *ser* espectador, pero ¿acaso lo agota? ¿Un espectador se consolida como tal en función de su *hacer*? Bueno, si este hacer es un legado del despertar físico del que habla Cornago, entonces quizá la respuesta sea afirmativa.

Es decir, si se entiende por “despertar físico” a la sucesión de hechos internos que presentan modificaciones en los sistemas energéticos.

Es común encontrar en algunos autores (sobre todo en Baena, 2013) una distinción clave con relación al cuerpo, y esta es la categoría de totalidad intangible, es decir, la presentación de un cuerpo que tiene partes y que puede utilizarlas por separado, pero siempre circunscribiéndose a la entidad central: el cuerpo. De esta forma decimos que utilizamos ciertas partes de nuestro cuerpo para realizar tal o cual cosa o para expresar algo por medio de gestos, por ejemplo.

Esta idea que presenta la utilización segmentada del cuerpo permite asumir una lectura descentralizada de sus partes en relación con el todo, proponiendo una ruptura de la estructura jerárquica o de subordinación del cuerpo como un todo frente a un cuerpo compuesto de múltiples partes.

Cuando el centro de tensión del cuerpo no respeta la organización y la subordinación de sus partes (como bien podría pensarse que la potencia de producción y comunicación de sentido de un pie es mucho menor que la de la cabeza), se pierde -o abandona- la noción de organización. Cuando esta organización se abandona, cuando las partes que lo componen ya no son sino en relación con las otras partes, la potencia comunicativa asume un camino diferente. Histórica y culturalmente, y por lo menos en un contexto occidental, el dedo índice ha sido el gran galardonado en lo que a señalar se refiere. Sin embargo, esta acción responde a una subordinación determinada y organizada en la que el dedo está sujeto a un contexto mayor, la mano, y esta a su vez está sujeta a un brazo, y el brazo al tronco superior, y el tronco superior ya no está sujeto a nada porque no hay una categoría organizativa superior (esto siempre que decidamos respetar la organización de cuerpo que conocemos, dividida, en su gran mayoría por diferentes articulaciones). En todo caso, desde la Educación Física se habla de tronco inferior y de tronco superior para hacer una primera división de todo lo que comporta al cuerpo.

Cuando la Performance asume la responsabilidad de presentar una multiplicidad y variabilidad infinita, el cuerpo no necesariamente se presenta como un ente organizado. El devenir de un cuerpo, que no reconoce partes que orbitan bajo las reglas que se le imponen para poder estar seguros de que todavía hablamos de un cuerpo como lo conocemos, es una forma de materializar una práctica corporal sujeta a, por ejemplo, la transformación hacia la organización estructural de otros elementos. En otras palabras, un cuerpo que en una Performance deviene una roca, agua de un río, el odio, etc., necesariamente pasa por un estado de desorganización que le permite volver a organizarse, ya no en términos de representación de una roca, de agua o del odio. ¿Por qué? Porque esto implicaría utilizar un cuerpo organizado al servicio de la ejecución correcta que nos permita evocar, en el campo de la representación social, las condiciones y modos de ser de esta roca, esta agua o este odio. Contrariamente a eso, un cuerpo que pierde su estructura puede permitirse incluso escapar a esa mimesis para elaborar una categoría de lectura diferente en cuanto a la relación performer - espectador. Así, el sentido del agua de río no estará circunscrito a la utilización de un actor de segunda categoría (digamos que los brazos serían esta segunda categoría, como la mano sería una tercera categoría de importancia si pensáramos que todo parte del cuerpo como total o centro) para ir a buscar o construir este universo, sino que la relación entre esta historia se abrirá a otros micro factores que forman parte del universo de la Performance (el sonido ambiente, la música, la cadencia, las relaciones interpersonales, los elementos externos que forman parte de la Performance, etc.).

Esta indeterminación corporal de la cual habla Deleuze nos permite pensar en una suerte de intercambio de las partes del cuerpo, en donde una parte podría ocupar el lugar de otra. Si pensamos esto de esta manera, ya no sería necesario construir la idea de señalar con el dedo índice. Tampoco se trataría, necesariamente, de señalar justo con el dedo que le sigue. Esta idea pretende organizar la desorganización del cuerpo al punto de otorgarle la misma capacidad a cualquier parte, si estas son intercambiables. Entonces, la relación con la idea de, por ejemplo,

pensar la representación del agua de río sirviéndose de los brazos (a modo de provocar un movimiento fluido), no sería absolutamente necesaria en estos términos.

Así, la idea de *ser* cuerpo nos puede situar frente a la escueta idea de pensar que se puede ser de tal o cual manera, si el *ser* engloba una cierta cantidad y calidad de estadios o condiciones corporales determinadas. Por el contrario, abrir el juego a desandar el término permitirá la flexibilidad necesaria para que la Performance opere sus modos de ser cuerpo en la Performance.

3.1.2 ¿Cuerpo en o Cuerpo de?

Si bien me he podido servir de ambas opciones casi de forma indistinta, hay que decir que el artículo usado vuelve el análisis del cuerpo excluyente en torno a la Performance. Hablar del cuerpo *de* la Performance me sitúa en un análisis que implicaría dar cuenta de cómo es y cómo opera ese cuerpo en la Performance. O, en todo caso, establecer que hay un cuerpo que le pertenece a la Performance.

Por otro lado, el cuerpo *en* la Performance abre el juego a pensar que el abanico de posibilidades se expande. Y si bien la misma práctica construye cuerpos en la Performance, definir un tipo de cuerpo que opere en ella también implicaría un sesgo en la medida en que se constituyen múltiples cuerpos en la Performance. Por eso, lo más acertado sería referirse a los cuerpos, en plural, de la Performance.

La utilización de uno u otro artículo puede parecer apenas un pequeño detalle. Sin embargo, separa las aguas justamente donde quiero hacer hincapié en este trabajo: en cuestionar el cuerpo que se le presenta a la Performance como un producto finalizado con el cual no queda otra que operar con las condiciones tales y como se nos la presenta. Por supuesto que tomar esto como punto de partida del cual marcar distancia, es decir, dejar de pensar en este cuerpo como legado recibido, nos ubica en la inesquivable necesidad de construir un cuerpo.

Esto no significa que se trate de un proceso mediante el cual hay un objeto extraño, ajeno a la Performance que deba ser construido en ella para que la Performance opere. Si así fuera, entonces quizá podríamos preguntarnos si queremos o no un cuerpo en la Performance. Por el contrario, la Performance construye cuerpos muy a pesar nuestro.

3.2 La Controversia: Presencias Corporales

Según propone Gérard Genette (1994) en “l’oeuvre d’art”, hay dos elementos que definen la presencia de la Performance y la distancian, en cierta medida, del carácter de *evento efímero y singular*. Estos son el *registro* y la *repetición*. En este sentido, la Performance nos presenta la posibilidad de adaptarnos a la reiteración, algo que podría considerarse problemático si analizamos la ontología de la Performance. Sin embargo, es justamente la problematización de su ontología la que permite repensar y construir diferentes modos de ser cuerpo.

El sentido de presencia puede definirse por la propia presencia o por su par opuesto: la ausencia. De esta forma, no son excluyentes si pensamos que la presencia de una Performance puede evocar lo ausente, tal como lo puede hacer mediante un video, por ejemplo. Así, el sentido de ausencia pasa a formar parte de un estado de la presencia, en donde el cuerpo se presenta como metáfora (real). Por otra parte, la presencia física en la Performance también establece sus ausencias en la historia que cuenta. En esta línea, la presencia física no agota el sentido de presencia en la Performance, sino que se presenta como una imagen del cuerpo.

Realizar este análisis pone de manifiesto que toda presencia tiende a remitirse al cuerpo en vivo y en directo, aquí y ahora. La presencia corporal es una de las cosas más importantes que se necesitan para ingresar en el campo de sentido del espectador. Es uno de los puntos de partida más básicos. El carácter físico de la presencia, aun en presencia de video, sonido o algún otro dispositivo, es crucial para consolidarla. El actor tiene que estar ahí, hacer presente su cuerpo y con él, su accionar.

Siguiendo a Baena (2013), “la Performance se aleja de la ficción o la representación histórica para proponerse como real y presente, y es casi inexorable que la Performance deje de lado los aspectos temporales, espaciales y presenciales” (p. 303). Una idea relativamente diferente propone Cornago, quien no descarta la representación como parte constitutiva de la Performance, aunque con un sentido modificado en función de la resignificación del rol del espectador (Cornago, 2016). Por otro lado, Lamata y Vallaure (citado en Cornago, 2016), señalan que uno de los elementos fundamentales de la Performance, es el sentido de presencia, lo cual sigue devolviendo, una vez más, el aspecto material del cuerpo a la escena.

3.2.1 Presencia Performer

“El ejecutante de una acción corporal no representa un personaje, sino que, antes que nada, se presenta a sí mismo”. (Suazo, 2016, p. 1)

Por lo expuesto en la idea de Suazo, podemos inferir que la Performance y el performer son dos cosas diferenciadas, aunque no me atrevería a decir *escindidas*. Si la Performance se presenta primeramente al performer, entonces hay una idea primigenia de presencialidad que es inescusable en tanto y en cuanto haya performer. Dicho de otro modo, el performer parece condición inevitable para que haya Performance.

En la Performance, el cuerpo se hace presente en su sentido más sustancial: el cuerpo propio de la biología. Como podemos leer en Crisorio (2015):

Probablemente, porque para el pensamiento occidental el cuerpo es físico, material, natural; un elemento primario, fundamental, permanente, innato, dado, que tiene un modo de ser que le es propio y que hay que conocer como efectiva y naturalmente es; que pertenece a la Naturaleza, o al conjunto de las cosas naturales en tanto *reales* (p. 8-9).

No es casual que el término Performance, fuera del campo de las artes, esté estrictamente ligado a la noción de rendimiento. De hecho, es la acepción más recurrente para aquellos que no están interiorizados con la desviación artística del término. La calidad de rendimiento también denota un cuerpo capaz de ser mejor o peor, de evolucionar o involucionar. En otras palabras, la posibilidad de pensar en un cuerpo que puede ser medido y calificado. La performance de la Performance puede ser buena o mala, y este adjetivo suscribe al cuerpo a un sistema de medición exacto que permite diferenciar dos cuerpos gracias al resultado de su performance.

En este caso, en el sentido en que se presenta el cuerpo, sería imposible aplicar tal acepción al término, puesto que nos seguiría remitiendo a un cuerpo anterior a la práctica corporal de la Performance; es decir, con una buena o mala performance. Por otro lado, la idea de rendimiento está ligada directamente con la idea de producción. Una buena performance es aquella que denota funcionalidad, por ende, producción. Tal es el caso de un automóvil u otra máquina. Sin embargo, es cierto que la noción de rendimiento establece una distancia, además, con la danza clásica, por ejemplo. En este sentido, la performance de un bailarín le permitiría alcanzar determinado nivel en el repertorio que la danza clásica establece. Este nivel está dado tanto en el aspecto técnico, cuando hablamos de poder realizar determinados ejercicios del repertorio, cuya dificultad divide las aguas entre aquellos que logran hacerlo y los que no. Y este grado de performance permite que el rendimiento corporal pueda dialogar con una técnica cerrada, fija, establecida de antemano. Así, si el rendimiento del cuerpo es suficiente, la técnica será posible; y viceversa. Por ejemplo, para bailar en puntas, es necesaria cierta configuración corporal que implica que los pies lleguen a asumir una posición determinada. Esta posibilidad está directamente relacionada con la relación músculo-tendino-ligamentosa de todos los componentes de la articulación del tobillo. Si la articulación cumple ciertas características anatómicas, entonces será posible alcanzar la técnica para alcanzar la posición de puntas. En este sentido, la performance del bailarín con dichas condiciones es buena, puesto que permite

cumplir con las exigencias de la danza. De lo contrario, el cuerpo no alcanza el rendimiento necesario para ejecutar la técnica.

Esto no sucede en la Performance, en su acepción artística, por dos razones. Primero, porque no existe una técnica de la Performance. Y segundo, porque no se trata de cómo el performer (en este caso) se adapta a la Performance, sino justamente lo contrario: cómo la práctica de la Performance produce los cuerpos necesarios que respondan a ella.

En otro nivel de análisis, las diferencias entre las nociones de *rendimiento* y *artística* que se le pueden atribuir a la Performance, dividen categóricamente los campos de referencia y los modos en que se conceptualiza el término. Por ejemplo, la hegemonía que ejerce la acepción de *rendimiento* en la Performance es absoluta. Esto significa que, en el contexto en que la Performance se vincula al rendimiento, lo hace en su totalidad. Independientemente de la valoración que a posteriori se pudiera hacer de ella; es decir, indagar sobre la buena o mala performance, si se quisiera ser tan categórico. En todo caso, lo cierto es que esta condición no puede escapar del término Performance. Por otro lado, en la concepción artística de la Performance, esta hegemonía puede hacer aguas. Primero, porque la Performance no se atreve a definirse. Segundo, porque el término *arte* sigue siendo controversial y multifactorial. Tercero, porque los diálogos entre la Performance y el arte pueden establecer que cierta Performance es o no artística. Incluso tratándose de la acepción *artística* de la Performance, por llamarlo de alguna manera que pueda distinguirse del rendimiento. En este sentido, la Performance artística no es tan evidente a la hora de definir su corpus, puesto que no hay estándares fijos o herramientas que cualifiquen el contenido y/o puesta de una Performance, por lo que cada vez que se hable de Performance en el campo artístico, tampoco podríamos estar absolutamente seguros de que es inequívoco el hecho de estar refiriéndonos al arte en sí.

La Performance le ha otorgado al cuerpo un sentido explícito al punto en que este se ha vuelto instrumento y materia prima, la base sobre la que toda Performance comienza. Siguiendo a Baena (2013):

El cuerpo nunca antes tuvo la dimensión que el arte de acción le ha dado (...) Solo la danza hasta ahora lo había utilizado como instrumento. Con el arte de acción pasa a ser no solo tema, soporte o instrumento sino la misma materia a modificar a partir de la cual se simboliza y significa. (p. 376)

La presencia del cuerpo físico es crucial en gran parte de las Performances, ya que se presenta como el *medio para*, la hoja en blanco, el espacio de trabajo. Nancy (citado en Sánchez-Vara, 2015), propone que una de las dimensiones cruciales de la presencia implica el verbo *tocar*, lo que remite a la materia²² del cuerpo, en tanto denota un aquí y ahora concreto con consecuencias específicas, lo que se vincula con la existencia de un receptor (Sánchez-Vara, 2015, p. 344).

Son varios los casos en que la presencia del performer establece una relación corporal particular, construyendo un modo de ser cuerpo particular. Por ejemplo, En *Vestido de Besos*²³, de María AA, la artista se presenta desnuda y rodeada de labiales para que la gente a su alrededor se pinte los labios y deje impreso, en cualquier parte de su cuerpo, un beso. Otro caso es la ya mencionada Performance *Stone*²⁴, de Regina Galindo, donde la artista se coloca en el suelo y los espectadores se acercan a orinar sobre ella.

El cuerpo exige ser reconocido, mirado, tocado, hablado. La Performance no busca sino dar cuenta de ese cuerpo en sus términos de materialidad más estricta, en la dimensión que Husserl llama *Körper* (Muñoz & Delgadillo, 2018). En este sentido, el cuerpo expone sus propiedades de forma, color, textura, etc. al servicio de un espacio y tiempo compartido por cualquier otro objeto de la naturaleza y regido bajo las mismas leyes (Cadavid, 2006). A esta condición le adjudicamos la capacidad de ser percibida. De *ser* en esos términos y para los

²² Quisiera aclarar que, con el término *materia*, me estoy refiriendo al aspecto meramente palpable del cuerpo y no a la *materialidad*; es decir, al conjunto de imposiciones sociales fuertemente establecidas que se construyen con el tiempo y se repiten en las estructuras sociales, las cuales acaban por modelar el cuerpo (Moreno, 2017).

²³ Disponible en: <https://vimeo.com/21314199>.

²⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QP5ShCgdG4g>

cuales se establece un vínculo concreto con el espectador de dar cuenta de un aquí y ahora de la Performance.

Fisher-Lichte (2011) advierte de la importancia física de la presencia conjunta de actores y espectadores, proponiendo un juego en el que todos participan de modo activo y que presenta tres factores íntimamente relacionados entre sí: el cambio de roles entre actores y espectadores, la formación de una comunidad entre ellos, y los distintos modos de contacto recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal.

Hay algo de la presencia del actor que intenta no presentarse como tal, con la presencia más cotidiana posible. Porque si pensáramos en el porcentaje de tiempo diario que el actor *performa*, en relación con tiempo en que no lo hace (tiempo que destina a bañarse, ir a trabajar, mirar una película en la televisión, hacer la cola en el banco para pagar un impuesto, etc.), esta porción es ínfima. Sin embargo, el modo de hacer presencia, a pesar de querer involucrarse en la cotidianeidad del contexto (con sus tiempos, espacios y gente), genera el efecto exactamente opuesto a su propia cotidianeidad. Esta idea de la auto utilización extra cotidiana, para invadir el espacio cotidiano (no propio, sino del Otro²⁵), amalgama al cuerpo su carácter instrumental. El aspecto no cotidiano de la presencia del actor se hace presente en el aspecto cotidiano de la presencia del espectador. Esto puede parecer un simple juego de palabras, sin embargo, envuelve la relación que resume este capítulo: espectador, actor, presencia.

3.2.2 Presencia Espectador

El sentido de la presencia involucra a la totalidad de la Performance; no es, únicamente, un asunto que implique al espectador. El hacer presente al espectador también posiciona una

²⁵ En la lógica de Lacan, esta noción en su versión mayúscula (Otro) difiere de su versión en minúscula (otro) y hace alusión a la sociedad, la lengua, la cultura.

distancia clave con respecto al teatro convencional como espacio físico. El lugar incierto que ocupa el espectador en una Performance lo vuelve presente en un sentido multidireccional, tanto desde el punto de vista de los sentidos como desde su capacidad interactiva para con la Performance. Hacer presente al espectador implica convocarlo en su sentido más amplio, en su posibilidad ampliada de no circunscribirlo únicamente al sentido ficcional del teatro, que lo congrega únicamente a un espacio de ficción casi ininterrumpida. Desde este sentido, las prohibiciones que se le imponen implícitamente son de todo tipo: no hablar, no hacer ruidos, no circular por la sala, no encender ningún dispositivo que genere sonido y/o luz, etc. La presencia en el teatro tradicional está al borde de la mutilación. No por nada la capacidad de participación está más que reducida al sentido pasivo del espectador en términos sustancialistas, en la medida en que no está mediada por la acción o que no se establece como una presencia corporal o física. Por el contrario, en la Performance, la consolidación de la presencia del espectador se manifiesta, primero, desde un sentido interpretativo que se desprende de tal “falsa pasividad”; y segundo, de forma multidireccional y a favor de otro de los elementos que Lamata y Vallaure (citado en Cornago, 2016) proponen como indiscutibles en una Performance: el trabajo con lo cotidiano. Así, Cornago (2016), expone:

En la recuperación de la pieza, Lamata y Vallaure se demoran en la presentación inicial, haciendo un repaso de los elementos básicos, identificados ya como tópicos de la performance, tales como la relación con lo imprevisto, la incidencia en la inmediatez, el sentido de presencia o el trabajo con lo cotidiano. Estos elementos son contrapuestos a los tópicos del medio teatral, que es el medio, como ellos admiten abiertamente, donde se encuentran en ese momento. (p. 27)

Y lo cotidiano es aquello que el sentido colectivo prohíbe en una sala, limitando su quehacer, mayormente, al sentido de la vista. La presencia por la que aboga la performance exige más que eso, propone tocar, interactuar, modificar la Performance y no desatender cierto aspecto de la vida cotidiana en la que se inserta. Una Performance que toma lugar en una

peatonal concurrida por decenas de personas que circulan, miran vidrieras, toman café, no exige una modificación sustancial de esa condición cotidiana del espectador. Ni siquiera exige un contrato previo por el que una persona se vuelve espectadora de una Performance.

La presencia del espectador (cuando este se consolida indirectamente como tal, puesto que uno puede elegir dejar de ser espectador, pero no convertirse en uno de ellos) se modifica inicialmente en el mismo sentido primario, el de la vista. Sin embargo, los otros sentidos no están mutilados o silenciados, sino que el juego está abierto del lado de la cotidianeidad, pudiendo uno mismo continuar remitiéndose a esa cotidianeidad de modo parcial o total; pero con la posibilidad de elegir qué lugar ocupar y con qué grado de compromiso. Vemos cómo el espectador puede convocarse en mayor o menor medida a hacer uso de la auténtica cotidianeidad, de utilizar como desee todos sus sentidos e iniciativa. En “El Sacrificio”²⁶, de Abel Azcona, los espectadores no interactúan más que de un modo visual y casi unidireccional, tanto por la disposición espacial que asume la Performance como por la carga que conlleva y que podría remitir a la espectacularidad de una condena a la horca en la Edad Media. La presencia del espectador podría asemejarse a la de un teatro convencional desde el punto de vista espectacular y de la representación, sin embargo, los modos de presencia varían drásticamente.

Plantear la aparente homogeneidad entre el actor y el espectador tiene límites claros. Por un lado, lo que puede nivelarse, es la distancia vinculada al binomio: activo/pasivo. El espectador puede asumir una condición activa, acercándose más al rol del actor. El actor puede proponer una actitud pasiva, en relación con espectador. Pero hay diferencias insalvables. El actor siempre es el actor y el espectador es cualquiera. Un espectador puede hacer de actor, pero un espectador siempre es espectador en un sentido puro (incluso los mismos actores son espectadores de sí mismos y del público). Un espectador puede intervenir en una Performance, pero jamás decide su curso. Un espectador, limitado por su carácter como tal, posee

²⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pztHhiAUmrI>

restricciones (aun sabiendo de la libertad que lo diferencia de su rol de espectador de teatro de sala) que no son equiparables a las del actor. ¿Qué significa todo esto? Que la manifestación de la presencia corporal está en la relación actor/espectador, pero limitada en cuanto al hacer que la convoca. Así, podríamos decir que un actor tiene una libertad casi absoluta en su hacer, porque, más allá de cualquier intento de borrar las barreras discursivas, espaciales y temporales entre espectador / actor, el sentido colectivo sostiene que hay alguien que está haciendo presencia por medio de un hacer.

¿Qué pasa cuando la presencia (física) no está equilibrada, en el sentido en que una parte está ausente? Si pensamos en el teatro, son varios los autores que dicen que *sin espectador no hay teatro* (Csecs, 2015; Castillo, 2014; Loaiza, 2011). Pero si invertimos la propuesta y nos preguntáramos ¿si no hay actores, hay teatro? Quizá la respuesta sea un poco más flexible, por lo menos a los ojos de directores como Roger Bernat, Paula Errando Mariscal o Santiago a Mil, que han estrenado obras sin actores.

La Performance ha tomado partido al respecto, modificando la relación entre el actor y espectador de un modo indirecto. El video Performance es el ejemplo más claro a través del cual la imagen ya mediada del cuerpo puede transformar la ausencia del actor en otro modo de presencia, volviéndose así metáfora del cuerpo.

3.3 Espacio y Tiempo

Luego de la Segunda Guerra Mundial, hubo un gran avance en tecnología precursora de la informática moderna. El avance en el campo de las matemáticas, la ingeniería y la informática fueron estableciendo una relación cada vez más cercana con la vida cotidiana.

Ya desde la década de los 70, la incursión en tecnologías satelitales y de video abrieron un campo de acción hacia la consideración de la Performance como un modo de manifestación vía los primeros esbozos del streaming media (Bruchez, 2016). Así fue que, entre los años 1975-

1977, los artistas Kit Galloway y Sherrie Rabinowitz organizaron una Performance de danza transmitida por satélite en tres ciudades diferentes de Estados Unidos²⁷.

Sin embargo, son innumerables los ejemplos en donde el video, como parte de una obra de teatro, comenzó a establecer una ruptura entre los actores presentes en escena y aquellos *presentes* en el video, presente en la escena.

Mirian Bulut considera que los dispositivos tecnológicos se consolidan como una suerte de lenguaje que debería ser hablado por cualquier tipo de Performance, ya que, en este caso, permiten el desarrollo de nuevos modos de manifestación del drama en la Performance a partir de una aproximación interactiva (Bulut, 2018).

A este punto, introducir un quiebre de espacio-tiempo entre lo que se considera esencial a la condición efímera de una Performance y aquel propuesto y mediado por la tecnología me lleva inevitablemente a presentar la distinción entre dos concepciones que muchas veces se utilizan de modo indistinto, o como sinónimos, pero que establecen una diferencia que repercute a nivel ontológico: *Performance Art* (o arte de Performance) y *Performing Arts* (artes performativas). La primera hace alusión a toda aquella producción que construye acciones realizadas por el artista. La naturaleza de estas acciones no distingue si la Performance forma parte de un momento singular, si es registrada en video, guionada, etc. En cualquier caso, su aspecto relevante es la utilización del cuerpo del artista como un medio (Carlson, 2004). En cuanto a la segunda idea, se refiere a todas las acciones *performadas* en el escenario, independientemente del género (danza, teatro, música o Performance Art). Cabe destacar que el término escenario, en este caso, abarca también la calle o cualquier espacio donde estas acciones tengan lugar (Bulut, 2018).

La proximidad entre la tecnología y la Performance comenzó a reconocerse como tal a partir de los inicios del 2000. De esta forma, la relación entre el espectador y el arte se fue

²⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fh02Hg6NwaQ&t=6528s>

modificando en la medida en que la tecnología también fue modificando los modos cotidianos en que las culturas producen y transmiten significados. En un sentido, la evolución constante de la tecnología rediseñó las formas en que la gente se comunica, estableciendo nuevas reglas de consumo y nuevas relaciones con el arte. La constante evolución del video y la posibilidad de pensar corporalidades diferentes cada vez más naturalizadas en la vida cotidiana borran progresivamente las distancias corporales en términos físicos.

De esta manera, el video logra atravesar lógicas cuyos sentidos van deshaciéndose cada vez más. Los sentidos que la presencia física le otorgaba al encuentro forman parte de una transición que difícilmente ubique al cuerpo en la disyuntiva entre el estar presente y el no estarlo. En todo caso, hoy en día quizá sería más apropiado hablar de grados o modos de presencia.

La inescapable evolución del video se consolida cada vez más como una forma del ser y del estar, al punto de que el video también se vuelve indispensable, en las lógicas de la Performance, en relación con las mismas nociones. Así, podemos asumir la manifestación digital de la Performance como la progresiva desaparición de los actores reales o la incipiente aparición en otros términos: el digital.

Como mencioné más arriba, la digitalización de la Performance vino para decirnos que el aspecto fundante y aparentemente ineludible de la Performance (lo efímero del aquí y ahora) en realidad admiten cierta resiliencia de cara a lo digital en la medida en que la temporalidad nos muestra que puede haber un aquí y ahora que difiere o que opera más allá de, por ejemplo, de los husos horarios. Y si asumimos, como lo hacemos en la vida cotidiana en todo el mundo, que hay diferentes husos horarios y momentos del día que difieren en función de la ubicación geográfica, entonces el aquí y ahora es relativo. Y si el ahora es relativo, el tiempo es relativo también, lo que permite flexibilizar la idea del streaming en el sentido de considerar la mediación digital como un proceso mediante el cual somos partícipes de una metáfora del cuerpo y, más aún, de una metáfora de la Performance.

Esta metáfora no es exclusiva del tiempo en la idea de lo efímero mediado por lo digital, sino que también opera en la espacialidad, en el sentido en que se abre el juego a una distancia entre el aquí y ahora del espacio en donde la Performance se manifiesta de forma física, subrayando así, una vez más, la metáfora del cuerpo y de la Performance en sí misma.

El lugar que ocupa el video presenta una metáfora del cuerpo que expande esta noción del espacio material hacia el espacio virtual, instalando la pregunta por el lugar que ocupa el cuerpo. Así, el lugar que ocupa el cuerpo no solo se expande, sino que asume diferentes modos en tanto y en cuanto lo material y lo digital se funden en una manifestación del mismo cuerpo. Entonces, el cuerpo estará presente en su materialidad, pero también en los múltiples espacios donde el video que capta tal materialidad es reproducido, operando como un link directo hacia esa materialidad, pero desde un sentido simbólico.

En esta idea de expansión de temporalidades y espacialidades corporales podemos asumir una doble postura. De un lado, el sentido de extensión del espacio y tiempo como variables adheridas; por otro lado, la concepción como posibilidad propia y diversificada del espacio y el tiempo.

Fuera de lo digital, podemos pensar al cuerpo manifestándose e implicando cierto aspecto del espacio y el tiempo que le son propios de forma única e irrepetible. En este sentido, podemos decir que estos aspectos presentan manifestaciones concretas de sí mismos en relación con la presentación del cuerpo. Ahora, si la temporalidad y la espacialidad vienen mediadas por lo digital, presentando una metáfora del cuerpo en ambos aspectos, entonces también podemos pensar en una metáfora del tiempo y del espacio. Esto podría asumirse como una extensión utilitaria del espacio, del tiempo y del cuerpo si pensamos que la materialidad y su cuantificación ordinaria es aquello que las define. Sin embargo, expandir estas ideas nos permite pensar que la manifestación del cuerpo en una metáfora del cuerpo, así también como las manifestaciones del espacio y del tiempo en metáforas del espacio y el tiempo, nos acercan más

a pensar en posibilidades del tiempo, del espacio y del cuerpo, en detrimento de extensiones de los mismos.

¿Pero por qué hacer esta distinción, al concebir la posibilidad de metáfora, entre extensión y posibilidad? La noción de extensión viene a decirnos que hay algo que puede sumarse a otro algo y maximizarse, pero esto implica una clara división entre lo que se agrega como extensión y aquello a lo que esta extensión es agregada. Esto no entabla una diversificación en cuanto a cómo son concebidas las nociones de tiempo, espacio y cuerpo, sino más bien nos informa de una homogeneidad falsamente estable mediada por lo digital. Por el contrario, pensar en posibilidades nos permite lecturas diferentes, construcciones diferentes que pueden dar resultados diferentes, pero que se vuelven en un análisis que atraviesa su constitución. Por otro lado, las extensiones vienen a reforzar la objetivación del cuerpo, pero también del espacio y el tiempo, y no problematizan su origen, sino que hacen uso de ellos en otro estado, desvalorizando lo que los transforma en metáforas. Contrariamente a esto, lo digital como posibilidad (más que como extensión) instaure tales metáforas de ese espacio, tiempo y cuerpo y expande sus lecturas al punto en que nos permite replantear sus orígenes, concepciones y caminos posibles.

3.3.1 Espacio Tiempo Digital - Tecnológico

La cada vez más afianzada globalización, sumada al reciente contexto de la crisis sanitaria ligada al Covid-19, han acentuado algo que venía gestándose de forma paulatina y masificada en los comienzos de los años 2000 gracias a plataformas como Skype o Facebook. Si bien las primeras mediaciones en videoconferencia datan de varios años antes, su masificación comenzó en este siglo. Y esto, al día de la fecha, se fue volviendo más accesible en cuanto a precios, accesibilidad y complejidad técnica. Sobre todo, a partir de plataformas como Amazon o AliExpress.

La mediación tecnológica no supone una mera necesidad, sino una forma de presentar una relación corporal diferente. Es decir, recurrir a la tecnología puede insumir una cuestión de necesidad por el hecho de no poder materializar la presencia corporal deseada, como también una decisión desde el punto de vista logístico o, en algunos casos, legal.

Hasta hace muy poco tiempo, en varios países, las reuniones se limitaban a un número máximo de personas. En Francia, ese número era 6. Entonces, la imposibilidad de alcance de una Performance se ve radicalmente limitada o, en todo caso, circunscrita a nuevos lenguajes o plataformas.

Por otro lado, existe también la posibilidad de disponer de un espacio para el cual el acceso al público no está permitido, sea por la razón que sea. Pensemos en lugares donde el espacio físico de la Performance es realmente reducido o de difícil y/o peligroso acceso, como podría ser una pequeña terraza de un edificio que no admite la presencia de personas que no pertenezcan al edificio, o que no cuente con las medidas de seguridad necesarias, como salidas de emergencias, etc. Otro caso sería la posibilidad de utilizar espacios culturales o museos, para proponer la transmisión y/o grabación de una Performance en vivo. En estos casos, el aspecto técnico establece una relación entre la Performance, espectador y performer diferente; y, por ende, una relación corporal diferente. Sin embargo, y salvando las distancias de proximidad-alejamiento que pudiéramos establecer entre la Performance y el museo, son numerosos los casos en que estos trabajos, bajo las adaptaciones necesarias, se siguen llamando a sí mismos como Performances (*Paola Oña con “Ascenso”*²⁸; *Lygia Pape con “Divisor”*²⁹; *Germán Baudino con “Misterio”*³⁰), muy a pesar del contexto.

Sea por una razón u otra, la presencia corporal en los medios digitales establece una prolongación de lo que puede un cuerpo. Por un lado, está el efecto de aquello que una

²⁸ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-ViWHvms6A>

²⁹ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L9XsL_GvSa8

³⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PyjTZ0tcTYE>

Performance puede producir en cada uno de los espectadores. Esto no es nada nuevo, ya que lo venimos viendo desde la invención del cine. Sin embargo, la idea del aquí y ahora de una Performance que busca conservar cierta condición de efímera a partir de las transmisiones en vivo, expande los usos del cuerpo de un modo en que la presencia corporal sustancialista no es un impedimento para los motivos por los que las Performances se llevan a cabo. Por supuesto que las mediaciones varían, ya que no sería posible tocarle el hombro al performer o sentir su olor. Sin embargo, para Performances cuyo fin no implique una relación de proximidad corporal, digitalizar el soporte es una forma de adaptarse a este contexto particular; pero también, una forma de tomar una decisión en torno a cómo se concibe la relación con el espectador y con la propia ficción del cuerpo.

Las aplicaciones de mensajería móvil, como WhatsApp, Telegram, Signal, Facebook, entre otras, nos permiten borrar las líneas entre lo que antes de la mediación digital teníamos: una dicotomía. Antes, se estaba o no se estaba. Y punto. Pero hoy en día, se está todo el tiempo, presente, disponible, aunque no a disposición las 24 h. Con los chats telefónicos, uno está del otro lado, conectado o no, pero está. De hecho, transitamos un pequeño desfase entre los *estares* de quienes envían un mensaje y aquellos que los reciben. Pero de todas formas lo hacemos, esperando que pronto, la persona a la que le enviamos el mensaje, vuelva a su condición de disponible. A estar disponible, saliendo de su condición excluyente (no disponible), pero respetando una presencia que no descansa, puesto que no importa si está no conectado, si responde o no un mensaje. La persona está en la plataforma o aplicación. Está ahí.

Esto no sucede exactamente de la misma forma en la Performance. O por lo menos, por ahora. Asumir una presencia digital en la Performance no es compatible con el carácter presencial y efímero de las Performances, que consideran esto como imprescindible para poder hablar de Performance. Sin embargo, la constante transformación a la que la Performance es sometida, sin volver a mencionar el hecho de que no logra definirse, limitarse, encerrarse, nos permiten seguir asumiendo la idea contraria que nos dice que la Performance no se deja

representar, catalogar, definir. Y en estas puertas que quedan abiertas a su injerencia, hemos visto cómo la tecnología se fue inmiscuyendo progresivamente.

Pensar la Performance en estas condiciones me hace volver a preguntarme diversas cosas: ¿la Performance es el performer? ¿El performer es el cuerpo? ¿Cómo es ese cuerpo?

Si fuéramos de atrás hacia delante, podríamos decir algo sobre el cuerpo, aun si no supiéramos responder a cómo es ese cuerpo de la Performance. Podríamos decir que hay un cuerpo, y que ese cuerpo está ahí, pantalla de por medio, en el lugar en el que esté. Creo que no habría ninguna duda en afirmar que una Performance que se está sucediendo en una fábrica de azúcar abandonada de Kiev (Ucrania), presenta a alguien cuyo cuerpo está en dicha fábrica de azúcar en Kiev.

¿Pero cómo es ese cuerpo? Es lo que podríamos imaginar que es, exceptuando las interacciones y proyecciones que su piel nos daría si nuestras presencias corporales físicas coincidieran. Pero también es la posibilidad de un canal comunicativo diferente. Es la posibilidad de insultarlo, mirarlo bien o incluso apagarlo, sin que esté al corriente de lo que pensamos o hacemos. Para el performer también es la posibilidad de no interactuar con los espectadores, si se está siendo grabado únicamente. Salvo que se pueda ver y/u oír a los espectadores, la relación del cuerpo del performer se asemeja más a la de cualquier otro cuerpo que pudiera ser expuesto en un museo. Si el performer hace, sin retorno alguno, aunque ese hacer siempre sea diferente, el retorno será siempre igual: inexistente. Y en este sentido, los modos de ser cuerpo podrán variar en función de múltiples variantes. Sin embargo, la forma unidireccional que se establece entre el performer y el espectador (desde el performer hacia el espectador), siempre será la misma que encontraremos entre un objeto y el espectador. Por ejemplo, un cuadro establece una relación unidireccional que va desde el cuadro hacia el espectador. Y esa relación siempre se mantiene sobre el mismo registro. No hay forma de que el espectador intervenga sobre el cuadro, exceptuando las manipulaciones no permitidas (solo para aquellas que así lo establecen) con las obras, como ensuciarlas, romperlas, robarlas, etc. El

objeto se vuelve inmutable frente al espectador. Y algo similar ocurre con el cuerpo del performer, que no admite intervención por parte del espectador. En realidad, sería más acertado decir que no admite una intervención física directa, ya que la intervención, desde el punto de vista de la interpretación y la reflexión, estará dada tanto como cuando se visita una galería de esculturas, cuando se mira un documental o una Performance por internet.

3.3.2 Espacio Tiempo Cotidiano

La distancia entre lo que la generación de artistas de los años 60 quiso resaltar en cuanto a la ruptura clásica de la posesión del objeto de arte, y al establecimiento de la Performance como algo efímero, se presenta en una imposibilidad material, por un lado; pero también en una ruptura a nivel temporal. En otros términos, el objeto de arte es como un recordatorio material que, en todo caso, remite al momento en que fue comprado, subastado o regalado. En otros términos, remite a sí mismo, lo que lo ubica en el aquí y ahora de la vida cotidiana. El objeto de arte, en tanto objeto material y permanente, tiene el valor de ser sí mismo durante todo el tiempo.

La lucha del paso de lo material y permanente de la obra de arte objetual hacia lo inmaterial y efímero (Melgares, 2018) de la Performance presenta una ruptura en la manifestación temporal y en el modo de consumo como tal. Este fenómeno no puede leerse aisladamente, puesto que, gracias a la globalización, el modo de comprometerse con el arte no necesariamente se mercantiliza del modo en que se ha hecho en los siglos pasados. El compromiso con la Performance, en tanto movimiento social que alerta sobre el neoliberalismo, genera adherentes a lo largo y a lo ancho del planeta. Así, la sensibilización que los performers intentan comunicar con sus Performances no es factible de posesión. Sin embargo, esta se hace presente en términos temporales en cuanto a la dimensión que alcanza.

La forma en que la presencia se relativiza con el espacio-tiempo de la Performance tiene un sentido explícito: generar un distanciamiento de la ficción. El espacio-tiempo de la ficción está determinado de antemano, exactamente lo contrario a lo que sucede en una Performance, donde la duración y la espacialidad se presentan como inestables, lo que intenta mimetizarse con los tiempos y espacios de la vida cotidiana. Sin embargo, hay que aclarar que, en todo caso, el espacio convencional del teatro (por citar un ejemplo) y el tiempo de ficción que este implica, también son elementos propios de la vida cotidiana. Entiendo que el sinónimo de espacio-tiempo cotidiano es un tiempo cuya duración no es primordial (del mismo modo ocurre con el espacio). Pero la vida en sociedad condiciona nuestro espacio-tiempo de un modo trascendente. El tiempo indefinido de la vida cotidiana también está compuesto por los tiempos particulares de los individuos, lo mismo que el espacio.

La relación puede llegar a ser tan estrecha que quizá habría que pensar en un espacio teatral de ficción y un espacio por fuera de este. Del mismo modo, pensar en el tiempo determinado de la ficción y el tiempo “indeterminado” de la vida cotidiana. Ahora, ¿esto es estrictamente así? ¿Acaso no se programan tiempos de traslado por la calle de un lugar a otro, tiempos de trabajo, de ocio, de estudio de una clase en una institución? Incluso cuando uno no mide estas cosas, el paso del tiempo se hace presente, tarde o temprano, para decirnos que tal cosa ocupó tanto tiempo reloj. Casi todas (si no todas) las actividades de la vida cotidiana están inmersas en el calendario gregoriano, y esquematizadas en días y horarios concretos. Lo mismo sucede con el espacio. Bien sabemos que tenemos espacios por donde caminar, por donde andar en bicicleta, espacios para sentarnos, espacios donde está prohibido el uso de teléfonos celulares, etc.

Otro aspecto relativo al tiempo de la Performance es el que la misma Performance establece como trascendental en su seno. Es decir, la Performance alcanza un dominio público más vasto en tanto y en cuanto las contenciones de tiempo y espacio que le dan marco se trascienden. Entonces, la repercusión temporal y espacial rompe el aquí y ahora de la

Performance, haciendo que, por ejemplo, las críticas de “Vaginal Knitting”, de Casey Jenkins, lleguen hoy en día a mis manos. Entonces, la utilidad del tiempo y el espacio todavía reverbera en la sociedad, muy a pesar de la Performance. El sentido temporal, sobre todo, asume la condición de un hecho cuya consecuencia trasciende inagotablemente.

3.3.3 Lo Efímero y lo Perdurable: la Reiteración

Si algo permitió el registro digital de las performances, más allá de su inicial aprovechamiento como retroalimentación para el artista, fue la puesta en juego de aquello de lo que pretendió distanciarse: la representación. Algunos autores (Cornago, 2016; Suazo, 2016; Cruz & Salgado, 2013; Villalobos, 2011) todavía sostienen este distanciamiento entre Performance y representación. Sin embargo, si tomáramos como ejemplo únicamente el análisis del medio digital en la Performance, la vuelta a la representación es un hecho. Este retorno a la representación no implica los estándares tradicionales desde los cuales intentó despegarse, puesto que se pone en juego el orden de lo efímero y lo perdurable. El primer término se vuelve condición sustancial para aquellos que sostienen que la Performance se distancia de la representación; de hecho, se plantea esta dicotomía como una de las más sólidas en las disputas del campo. O se genera un acontecimiento del orden de lo efímero, o se representa. Aunque también hay otros autores (Cornago, 2016) que sostienen que la representación es parte constitutiva de la Performance, aunque en perspectivas diferentes. Si bien la representación es inevitable (desde la epistemología del significante), los modos de representar varían en tanto lo que una obra de teatro representa en un escenario y lo que una performance representa por medio de un video. Es decir, la representación está, lo que diferencia una de otra es el carácter de aquello que representa. La Performance genera un nivel de representación más que el teatro porque parte de lo efímero del acontecimiento. En otras palabras, lo que la Performance presenta por primera vez es un acontecimiento efímero e irreproducible que trae consigo cierta

representación (ya sea como crítica o desplazamiento desde la cual tomar posición). A su vez, cuando esta Performance es grabada y se reproduce, se presenta un segundo grado de representación sobre la representación. Y si bien podría decirse que el teatro puede atravesar un camino similar, el punto de partida es completamente diferente.

Lo efímero³¹ de la Performance se vuelve en lo perdurable de la Performance que, en un principio, permitió cierto análisis técnico personal, pero que luego se volvió como un modo más de hacer presencia en la Performance. La presencia mediada por la tecnología se vuelve perdurable y repetible en una nueva relación de la Performance con la representación.

Alrededor de la década de los años 90, la tecnología se masificó, llegando al alcance de la mano de cualquier persona. Por otra parte, los modos de producción con la tecnología se vieron ampliados, sobre todo, en la utilización del video. Desde entonces, la posición del artista se vio involucrada no solo en lo que respecta a la técnica de la cámara o la actuación, sino también en cuanto a la edición y producción (Consuegra, 2014). A su vez, durante las últimas décadas, se ha multiplicado el uso de la tecnología aplicada a todos los aspectos de la vida. La mediación del cuerpo entre la fisicalidad y la digitalidad se abrió en un abanico de modos de ser en la era digital, renovando la pregunta Spinoziana *¿qué puede un cuerpo?*

Hoy en día, los modos de ser (a través del medio digital) se han expandido. La referencia visual en el mismo espacio-tiempo y ligada al aspecto físico del cuerpo ya no habla por *los cuerpos*. Los modos de ser cuerpo por medio de un correo electrónico, una grabación de sonido, los perfiles en las redes sociales, un video, etc., abren la discusión a la pregunta por la presencia corporal y, a partir de ella, por el cuerpo.

³¹ Quiero aclarar que al hablar sobre lo efímero lo hago en función de una forma en el espacio-tiempo que ocurre una única vez, desconsiderando el micro detalle que nos dice que una obra de teatro, incluso cuando esté preparada para repetirse innumerables veces, tiene un grado efímero propio y vinculado al aquí y ahora de los personajes, actores, contexto sociocultural, etc.

El potencial de la presencia física, ligado a la imprevisibilidad del aquí y ahora y las consecuencias de poder redireccionar sentidos, emociones o, incluso, redescubrir cosas nuevas sobre nosotros mismos, opera de modo tal que no hay forma de poder detenerla sin la consecuente alteración de la obra en sí (Sánchez, 2002). En estos términos, la presencia física se encuentra en un estadio diferente de la presencia, o se ve vulnerada por la utilización de medios digitales, en tanto se consolidan como instrumentos o intermediarios primarios. Dicho esto, es factible considerar la video-performance como un modo de representación mediado por la alteración del espacio-tiempo, lo cual la vuelve asunto histórico y la aleja del aquí y ahora efímero. Los sentidos del tacto, el olfato y la vista, principalmente, transitarán una alteración impropia de la fisicalidad del cuerpo que presenta la Performance, situación que una video performance podría sostener ilimitadamente debido a su carácter de reproductibilidad, pero que va contra a la noción de presencia como situación que no puede sostenerse como permanente ni detenerse en el tiempo (Gumbrecht, 2004). En esta línea, Gumbrecht (2004) agrega: “no al azar, sin embargo, Seel asocia repetidamente la apariencia con la presencia -y lo que sea que se “aparece” está “presente” porque se pone a disposición de los sentidos humanos”. (p.74)

3.3.4 Transfiguraciones Corporales

La edición del video permitió no solo la alteración original del espacio-tiempo y su consecuente hibridación, sino el modo en que el cuerpo se presenta; y con él, sus acciones.

El cuerpo físico total se fragmenta a partir del video en un modo en que no podría hacerse en la realidad. Y esto es posible gracias al resultado inmediato que esa presencia del cuerpo total o fragmentado llega a los ojos del espectador. Las transiciones en el video permiten lo abrupto del salto espacial y temporal, presentando un cuerpo cuya presencia se violenta debido a la inmediatez con que se proyecta. Ocurre lo contrario cuando el cuerpo del performer

está presente junto al del espectador, donde cierta previsibilidad de la transición corporal permite al espectador una lectura completamente diferente.

Para continuar con lo ya mencionado más arriba en relación con la organización del cuerpo, la edición de video puede fragmentar el cuerpo en el sentido de que puede ponerlo en duda en cuanto al lugar que ocupan sus partes; presentarlo como un collage de partes que, incluso, podrían pertenecer a diferentes personas. En otras palabras, puede proponer la ilusión de la dispersión y/o la desorganización. Es en la totalidad donde el espectador puede llenar ese envase corporal con miembros cuyos orígenes son diversos, y, así y todo, construir una noción de cuerpo. Esto no podría realizarse en la realidad a menos que el performer pudiera soportar mutilar miembros de su propio cuerpo y reemplazarlos por otros provenientes de otras personas. Esta limitación biológica (pero también moral y legal) empuja sus límites gracias al video, presentando un modo de ser del cuerpo fragmentado que invita a seguir preguntándonos sobre el *¿qué?* del cuerpo.

En cuanto a las acciones, hay limitaciones que se circunscriben a la presencia física del cuerpo del performer. Sin embargo, también sucede la posibilidad de un collage a partir de la interacción con el video. Pensemos en una película, cuyas acciones pueden desenvolverse en un marco que puede implicar el desarrollo de una vida entera, pero en dos horas. La posibilidad del espacio-tiempo de las acciones permite resignificarlas y correr sus límites. No se trata ahora de lo que puede hacer un cuerpo, sino de lo que es capaz.

La acción fragmentada del cuerpo fragmentado es una referencia a la acción del cuerpo, aunque proyectada más allá de las propias posibilidades físicas. La alteración que la edición del video puede ocasionar al cómo percibimos las acciones, distorsiona la realidad y el modo de estar presente del cuerpo.

A este punto de la tecnología, mediando las producciones de la Performance, Silvio De Gracia presenta un cuerpo obsoleto, en tanto su función ya no se circunscribe específicamente a un cuerpo físico instrumentalizado, sino que pasa a ser un cuerpo soporte del medio digital,

motivo por el que, durante los últimos años, ha habido un vuelco hacia la video-performance, ya sea en reemplazo de la performance en vivo o mediatizada por proyecciones, animaciones, etc. (De Gracia, 2007).

4. Capítulo IV

La Encrucijada: Un Análisis de Sentido

4.1 La Performance como Signo

La organización de los elementos del lenguaje facilita que determinados significantes nos permitan dar sentido al mundo, aun sin haber visto ciertas cosas. Por ejemplo, los conceptos que tenemos sobre Dios, los ángeles o los fantasmas toman cierta relevancia en función de las imágenes, los sonidos y sus respectivas palabras. De este modo, podemos ver el poder casi irrefutable del sentido de la representación, que pretende situar en aquellos baches *reales* aquello que no podríamos comprender fuera de esta construcción de sentido. Ahora, ¿necesitamos esto en la Performance?

En una Performance, el espectador puede aportar sentido a la obra, a juzgar por su interpretación. Pero, a su vez, el sentido de la Performance se piensa dentro de un marco mayor que, claramente, incluye al espectador: el lenguaje. El lenguaje es lo que le da lugar al ser humano, lo preexiste (Ponente, 2009). Al nacer nos es dado el lenguaje, una forma que nos es ajena y de la cual los seres humanos somos herederos. La ilusión de la comunicación supone la existencia de un “Otro”. El Otro, para Lacan, es el lugar (inestable) de la Ley, del Lenguaje, de lo Simbólico. Ponente (2009) agrega que “con la idea de Lacan, cuando dice que todo lo humano es producto de la cultura, la naturaleza humana es cultural. Cuando decimos cultura, para Lacan, estamos diciendo palabra”. (p. 2)

En este sentido, el lenguaje remite a la cultura como constitutiva del orden simbólico en la medida en que se presenta como la trama de significantes (con sus correspondientes

significados) en que nos insertamos. Es muy interesante el análisis que presenta Crisorio (2008), profundizando en esta línea:

El signo, tradicionalmente, ha tenido un carácter doble, por un lado, y primario por el otro. El carácter doble le ha sido conferido de dos maneras, a saber: entendiéndolo como la unión de la palabra y la cosa, es decir, como si las palabras pudieran describir las cosas como son, o como si las cosas no pudieran llamarse sino como las hemos llamado, lo que equivale a pensar que el cuerpo, por ejemplo, trajera escondido en alguno de sus pliegues, por caso la entrepierna, la axila o el hueco poplíteo, un rótulo que dijera “Soy el cuerpo” o “Llámenme cuerpo” (hablo, obviamente, de un cuerpo hispanoparlante, porque el rótulo de un cuerpo angloparlante diría “I am the body” o “Call me body”), o entendiéndolo, como en la fórmula saussureana, como la unión de un concepto y una imagen acústica, un sonido: unión en la que el concepto se llama significado y el sonido significante, términos ambos psíquicos según Saussure y unidos en nuestro cerebro por un enlace asociativo. El carácter primario se le asigna toda vez que se le supone una “transparencia primigenia” (Grüner, 1995, p. 20) que habría que reconstruir, una semejanza que no aparta “sino por un velo transparente, el signo del significado” (Foucault, 1995:46). (p. 2-3)

Sin embargo, la capacidad constitutiva del lenguaje se distancia del esquema del signo lingüístico presentado por Saussure, que presenta el modelo gráfico del Significante sobre el Significado separado por una fina línea y encerrados ambos en un círculo hermético con dos flechas en sentido inverso a los costados, que indican que el primero remite al segundo y viceversa. Por el contrario, se adhiere al modelo de Lacan, que ha representado este modelo mediante una *S* (mayúscula) sobre una *s* (minúscula), separadas por una barra engrosada o múltiples barras superpuestas, sin ningún círculo que las encierre ni flechas que las remitan la una a la otra. En este caso, el esquema de Lacan presenta la focalización sobre el significante,

que, en sus términos, no significa absolutamente nada si está solo. El sentido no estará unido al significado, sino que dependerá de la relación con otros significantes (Emiliozzi, 2014). Acá toma relevancia, ya no la lectura del signo, sino la interpretación, idea que luego retomará Foucault (1995):

La interpretación no puede acabarse nunca, simplemente porque no hay nada que interpretar. No hay nada de absolutamente primario que interpretar porque, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos. (p. 43-44)

La Performance se moldea en función de signos y discursos que no son inocentes, sino que pretenden alcanzar al espectador para que este pueda formar parte de ella.

De esta forma, podríamos pensar que una puesta performática es una charla en donde la Performance dice (y no literalmente) algo que el espectador debe entender. Esta conversación, cargada de cierta violencia simbólica (una parte se somete a escuchar lo que la otra tiene para decirle), pretende aliviar la carga cognitiva que los temas tienen, puesto que los códigos de la Performance implican eso: el espectador se ocupa de ver qué tiene para decir la Performance. Y una vez que esta termina, con suerte, el mensaje está elaborado y el espectador se retira.

En estos términos, el resultado se puede resumir en qué tanto el espectador entendió la Performance, puesto que, de alguna forma, fue convocado a una situación de interpretación que tiene un camino estipulado o pre-orientado. Así, el resultado sitúa al espectador como demandante de un mensaje claro y realza la condición egoísta de la Performance que, a pesar de estar al servicio del diálogo, no presenta una situación de discusión. En otras palabras, el mensaje está ahí para que el espectador lo tome y lo acepte, o lo infiera, o se lo apropie a partir de su participación. Este es un camino posible, pensar en una relación entre Performance y espectador desde el punto de vista del lugar aparente que ambas ocupan. Si así fuera, también cabría esperar de ambas partes ciertos modos de operar que las constituyen, que hacen que una

se diferencia de la otra y viceversa. Esto podría leerse como aquello que a cada parte le compete para cerrar la relación entre ambas. Sin embargo, esta forma de operar no solo no pone en tela de juicio los modos de ser Performance y espectador, sino que reproduce el hecho de que hay una relación de deuda entre la Performance y el espectador. Algo que está preestablecido como tal y de lo cual no se espera otra cosa que la consumación del acto por el cual la Performance muestra y entrega lo que vino a mostrar y a entregar a un espectador que está esperando que la Performance le muestre y le entregue algo. Y ese algo no es cualquier cosa. En estos términos, el mensaje del que hablamos no es suficiente por sí mismo. Si no que debe estar al alcance del espectador, de su entendimiento. Esto puede pecar de ser demasiado ambicioso, puesto que establece una relación con dos posibles caminos, ambos excluyentes: el entendimiento o el no entendimiento, para lo cual se abren discusiones más profundas, también excluyentes, como si el mensaje fue claro o no, etc.

Por el contrario, más que la idea de relacionar un mensaje entre Performance y espectador, es interesante presentar la puesta en juego de un significado, en cuanto a la relación entre significantes. Los límites de un significante se establecen en tanto este se relacione con otros significantes, y la experiencia de la Performance aparece como una relación entre ellos y no como algo originario (mensaje) que está ahí para enviarse al espectador.

El problema de la representación en las obras contemporáneas (no todas) es que se busca reproducir lenguaje³², en lugar de producirlo. Es decir, se naturalizan los sentidos y se mutila la capacidad constitutiva que el lenguaje tiene. Por otro lado, la composición asume la característica de un zapping, que se configura a partir de escenas confusas que se suceden –en el mejor de los casos– con un hilo conductor claro (al menos para el director). Pero reproducir lenguaje implica la ardua tarea de conocer cómo operan los signos en relación con los conceptos. En términos generales, es factible encontrar la teoría mimética de representación en la

³² Y no digo sentido porque, ¿cuál es el sentido por fuera de la relación entre significantes?

construcción del sentido de las obras. En estos casos, el signo se presenta como imagen y la unidireccionalidad de su sentido se reduce, puesto que en el marco lingüístico en el que nos encontramos inmersos no podemos no pensar, por ejemplo, que esa cosa redonda y amarilla que se ve en el cielo es el sol. Sin embargo, cuando el signo está puesto con mayor énfasis en las palabras, la polisemia de estas abre el juego a un mayor rango de posibilidades, ya que la imaginación del espectador ingresa participativamente a construir toda aquella información visual que no es proporcionada por la obra. Algo similar a este proceso ocurre cuando leemos un libro y luego vemos la película. La mayoría podría coincidir en que la experiencia es decepcionante debido a que toda aquella información presentada en la pantalla dista mucho de la imagen que ya nos hemos hecho a partir de la lectura previa. Y si bien estos signos, presentados en distintos formatos, formarían parte de la misma obra, ahora luchan por el sentido que lleva a juzgar la representación de todos los elementos constitutivos (personajes, escenarios, formas y colores de los objetos, diseño sonoro, etc.) como difusa o alterada.

Reponer el carácter representativo de estos elementos será consecuencia de volver a someterlos a la experiencia del lenguaje como marco de una práctica significativa y no naturalizada que tiene la capacidad de remitir a la cosa (real), pero también de estar en lugar de otra cosa.

Tomando las ideas de Hall (2010), los principios de semejanza y diferencia permiten que la interpretación que tenemos de las cosas sea más o menos igual dentro de una cultura determinada. Y este es el punto de partida del proceso: perteneciendo a cierta cultura es que interpretamos acontecimientos de un modo particular. A este proceso le corresponde un estado similar de construcción de la representación. No tendría sentido que el vasto mundo de la representación careciera de reglas más o menos homogéneas para todos, ya que no habría forma de que un mensaje determinado llegara a la mayor cantidad de personas posibles.

Bien, ¿qué pasaría si el objetivo final de una Performance estuviera por fuera de esta idea unívoca de construcción de representaciones? Aquí entiendo que, tanto como la interpretación

(en términos foucaultianos) no es más que una interpretación de otra interpretación, la representación solo articula representaciones menores, y así infinitamente. Pero, volviendo a la pregunta anterior, hay algo de lo que sí estoy seguro: la inminente inseguridad del equipo que produce la Performance. Es sabido que, suponiendo que no quisiéramos o no pudiéramos salir de la representación, si intentáramos afectarnos de otro modo y resignificar los signos, dejaríamos al espectador en un gran vacío.

Como sujetos dependientes y hacedores de cultura, somos portadores de discurso; por ende, de sus controversias. La Performance difícilmente pueda escaparle a esto de manera gratuita. Una Performance que resista a lo simbólico³³, o al acontecimiento como mecanismo productor de la cultura, debe analizarse en su parcialidad y no en su totalidad. En este sentido, la polisemia de la palabra “Performance” se asume desde variadas condiciones. Algunas son propias del campo, pero otras han sido importadas para saciar necesidades de la propia práctica performática. Así, la Performance como práctica única y global no puede dar cuenta de esa resistencia en la medida en que no cuestione su estructura subjetivante: la interpretación, la puesta escénica, la representación, las categorías expresivas y discursivas corporales, las tecnicidades, el diseño arquitectónico.

4.2 Orden y Normas Convencionales

Las normas convencionales se definen como aquellas normas creadas para regular el comportamiento de las personas en una comunidad, contexto o sociedad determinada. A diferencia de las normas jurídicas, no están establecidas en un documento oficial. Por el contrario, forman parte de los modos en que las personas se relacionan.

³³ Insisto en la constitución de lo simbólico desde el más tradicional de los sentidos y desde el punto de vista de la convención lingüística, la cual nos diría que aquel objeto circular de material variable que contiene aire en su interior y que se utiliza para patear recibe el nombre de “pelota”.

Existen muchísimas normas convencionales que forman parte de lo que podríamos llamar un código social. Por ejemplo, cuando uno se encuentra o se despide de una persona, la saluda. Quitarse los mocos, defecar, masturbarse, colarse en una fila, tirar basura en la calle, eructar, no cubrirse la boca al bostezar o andar desnudos, por ejemplo, son comportamientos que no están bien vistos y que van contra el común denominador social. Cualquier tipo de alteración, en función de lo que se espera que hagamos, automáticamente nos encasilla en alguna categoría, que bien podría ser la de asqueroso, depravado, sinvergüenza, inconsciente, maleducado, loco, grosero, exhibicionista, etc. En cualquier caso, son modos de distanciarse de lo que se espera que hagamos, del modo en que se espera que nos comportemos, para así desaparecer entre la masa.

Pero este tipo de categorización tiene ciertas libertades en función de que se trate, evidentemente, de alguien que tiene algún tipo de condición que le impide sujetarse a tales reglas. No es lo mismo ver a un niño que, con la ayuda de su madre, orina en la calle, que a un adulto *independiente y responsable*. Como tampoco sería lo mismo tener a un niño de 4 años desnudo en una pileta pública de una playa que a un adulto de 68 años. En el caso de los niños, el comportamiento parecería estar socialmente justificado.

El caso de las personas que padecen alguna enfermedad también podría estar justificado. Pensemos en una persona que, con parálisis cerebral, comienza a gritar dentro de un restaurante. No sufrirá las mismas consecuencias que una persona que no tenga parálisis cerebral, ya que, dada su condición, el primero está justificado. Esto sucede así en tanto y en cuanto estemos al tanto de que se trata de una persona con tales características. Así sea que sepamos o no cuáles son las manifestaciones de tal condición, tendremos cierta permisividad en cuanto a su comportamiento.

Cuando la Performance toma como campo de acción el espacio público, se inserta en el entramado de leyes y convenciones sociales imperantes. Estas reglas regulan y condicionan la práctica, puesto que así se organizan las sociedades. Entonces, desde el vamos, el poder y el

querer de la Performance no es un aspecto ilimitado que se termina en la imaginación del performer, sino que tiene que adherir a ciertas formas en que la sociedad se configura. Con esto no quiero decir que la Performance o una persona cualquiera pueda ir más allá de aquello convencionalmente bien visto o aquello que la ley permite. Siempre se puede ir más lejos. Por el contrario, me refiero a espacios de los cuales se espera cierta convivencia o aceptación por parte del resto. Y en tanto no vaya contra las leyes imperantes, la Performance, en este caso, toma vía libre. Claro que, como las convenciones sociales no están penadas por la ley, este es un campo habitualmente transgredido en lo que respecta a la utilización del espacio público. Y esta suerte de diálogo, de paréntesis que la misma Performance se abre paso en la cotidianeidad, es, a mi entender, uno de los elementos centrales que la Performance establece para hacerse un lugar, para distanciarse de una simple actividad cotidiana y hacerse su lugar.

En algún punto, la Performance funciona en una lógica similar en relación con la aceptación o no de su acción. En tanto y en cuanto ingresemos a la lógica de comprender que estamos siendo parte de una Performance, un desnudo o defecar en público tendrán un impacto diferente. No porque el hecho varíe de su forma no performática, sino porque se establece la rudimentaria norma convencional de que *se trata de arte*, y que debemos aceptarlo como tal, porque así parece que debe ser.

Ahora, este acuerdo, que muchas veces opera sin pedir permiso, encuentra su lugar en tanto el otro es simplemente un fragmento de una masa que se mueve por la vida cotidiana. Es decir, en tanto el otro, le guste o no, no pueda hacer absolutamente nada para impedirlo, en la medida en que se representa a sí mismo y no vela por la seguridad de un espacio propio. Diferente sería el caso de, por ejemplo, un policía. O de Performances que implicaran objetos o espacios ajenos, *no públicos*. Esto es así, sencillamente, porque una persona cualquiera no tiene los medios de ejercer el control y distribución de los espacios públicos.

En Francia es posible realizar Performances en la vía pública, no sin antes llenar un formulario que se descarga de internet y que cuenta con catorce páginas explicativas sobre qué

es lo que se va a realizar, cómo, cuándo y dónde. Si la municipalidad, que gestiona el barrio donde la Performance va a tener lugar, decide que no altera el orden público en ningún aspecto que estime inconveniente, entonces el permiso está dado. Y cuando la policía se acerque a controlar la tenencia de tal permiso, se deberá presentar, como un documento de identidad de la Performance.

4.3 Categorías

Los siguientes binomios que presento son formas de profundizar el análisis sobre cuerpo en la Performance.

Pensar en la multiplicidad de cuerpos posibles a partir de la práctica, y en la multiplicidad de parcialidades que los pueden habitar, establece que los cuerpos de la Performance también son aquello en lo que se decide poner el foco. Es decir, aquello que atraviesa los sentidos de la Performance y la hacen transitar ciertos caminos y no otros.

Las decisiones sobre aquello que se decide mostrar o aquello que se decide poner por encima de todo van constituyendo cuerpo, un cuerpo de la Performance que no podría haber sido de otra manera, puesto que está en tensión con la mismísima Performance y no con otra práctica.

Si pensamos que los cuerpos son múltiples, y víctimas o consecuencias de sus prácticas, entonces podemos pensar que el término *cuerpo* es una especie de extensor u adaptador por el cual la práctica remite a sí misma. Acá, el sentido no es de un cuerpo que asume la posibilidad de disfrazarse y responder a cada práctica, sino que es un término expansivo que engloba toda práctica que lo tome por objeto. Dicho de otra forma, el cuerpo en la Performance asume dimensiones que no son extrapolables a otras prácticas, puesto que nacen con ella, en ella. Y llevarlas a otras prácticas nos dejaría con el mismo problema que la Performance enfrenta al definir algo que no le pertenece.

4.3.1 Dolor / No dolor

El dolor ha sido definido de muchísimas formas, al punto en que, como afirma Pérez (2010), “es irreductible, inseparable de las nociones de sujeto, vida y muerte” (p. 434). Se trata del resultado de la lectura que nuestro cerebro hace sobre un tejido dañado, pero también remite a una percepción subjetiva (Giussi, 2011).

El dolor nos recuerda, una vez más, que el organismo está ahí, insistiendo en su presencia, queriendo controlar la escena del cuerpo y ser el foco de atención. No importa ninguna relación de subordinación ni orden constitutivo. El dolor corporal nos viene a imponer un cuerpo que, aparentemente, está ahí antes que cualquier cosa. De hecho, y siguiendo a López-Maya et al. (2014), “prácticamente no hay ninguna parte del organismo que escape del dolor”. (p. 92)

Pero esta faceta fisiológica del dolor difícilmente se ocupa del aspecto subjetivo que puede otorgar la parcialidad de un síntoma que es comunicado por una persona. Por otro lado, la manifestación de este dolor físico, transformado en algo comunicable bajo la manifestación del sufrimiento, permite que la escisión corporal cartesiana transite el duelo de tener que asumir ambas como caras de la misma moneda (Pérez, 2010). Así, la constitución del sufrimiento, como manifestación de un dolor, estará subsumida a los modos en que los contextos socioculturales se organizan.

Cuando desprendemos el organismo (en tanto real biológico) del cuerpo, podemos ver cómo este último es el resultado de una construcción que sobrepasa tal real.

Como experiencia subjetiva, el dolor no puede agotarse en una lectura orgánica del cuerpo, sino que, por el contrario, nos permite desplegar un universo de matices sobre lo que es o no doloroso y sobre qué niveles de dolor se pueden transitar dentro de algo considerado doloroso.

Si bien el dolor es un enclave casi exclusivo de encuentro entre la medicina y su paciente, el contexto marca una relación por la cual el paciente le reclama única y exclusivamente la medicina que erradique su dolor. En esta relación de objetividad médica, llevada a cuentas por el médico, y la subjetividad del paciente, se establecen modos de mitigación del dolor. El fin último es complacer la sensación subjetiva del paciente devolviéndolo al estado de no dolor. Al menos, esto es lo que se le reclama a la medicina.

Con relación al dolor, es interesante el punto de vista del Dr. Gonzalo Pérez-Marc (2010):

Para poder comprenderlo y tolerarlo, los médicos nos vemos impulsados a incluir al dolor ajeno en un proceso de despersonalización que nos permite verlo, no ya como una experiencia íntima del sujeto que lo sufre en un espacio y un tiempo determinados, sino como la expresión de una falla o deterioro que corresponde reparar o detener. (p. 436)

En el contexto de una Performance, el dolor adquiere una connotación diferente. La voluntad del dolor se transforma en una experiencia del sujeto al servicio de un contexto en que performer y espectador se encuentran para transitar una relación intersubjetiva de dolor diferente.

El dolor de un performer y de alguien que acaba de sufrir una caída no establece la misma relación entre el espectador y performer/víctima del accidente. La experiencia del dolor en la Performance abre la invitación a repensar la construcción social del dolor en el sentido en que nos demanda no llamar a una ambulancia ni buscar exclusivamente un modo de que alguien logre escapar lo antes posible de su dolor. Por el contrario, invita a transitar tal experiencia, mutilando la actitud de brindar ayuda.

La búsqueda del dolor instaura una relación diferente con él. Ya no es alguien que, desafortunadamente, fue a dar con un dolor que debe sacarse de encima lo antes posible. Si no,

más bien, que provoca tal estado sin reclamar su subsanación inmediata. Esta relación con el dolor opera, en la Performance, como una estrategia.

En estos términos, el dolor se constituye como una vía comunicativa que permite la instauración de una relación entre performer y espectador. La vinculación del dolor con el Otro, entre lo que ofrecemos y recibimos en dicha relación, establece una forma de tocar suelo firme para una Performance que busca hacer circular estas experiencias subjetivas como forma de obtener reconocimiento por parte del espectador.

En este punto, la sensación propioceptiva del dolor se establece como una lectura casi inequívoca del cuerpo que intenta establecer diálogo con un espectador que empatiza a partir de tal aspecto. En este diálogo, el artista pretende escapar o expandir el contexto social del que forma parte, tal como analiza Valdellós (2010) la obra de Athey, uno de los artistas que han transitado la experiencia del dolor como central en su producción:

El trabajo de Ron Athey está basado en trascender los límites del dolor físico y manifiesta un intento no solo de exorcizar su dolor, sino el de traspasar los límites de su resistencia a través de la expresión artística. Con ello, parecería querer demostrar que solo a través de la catarsis de la performance y el ritual es posible escapar de los obstáculos que imponen el género, la familia, la religión y la sociedad al ser humano. (p. 517)

Sobre el mismo autor, López-Maya et al. (2014) sugieren que el trabajo de Athey está ligado a la comunicación por medio de la representación. Todo esto, tomando el cuerpo como materia, mediante la cual poder expresarse a través de prácticas sadomasoquistas. Un ejemplo de esto es la Performance de Marcel Li Antúnez llamada “Epizoo - Performance mecatrónica” (1994), donde la gente puede infligirle dolor a través de todo un dispositivo conectado a su cuerpo.

Pero la utilización del dolor como materia en el campo de las artes no se acaba con la Performance. Ha habido otros artistas (Munch, Gofstein, Davidson) que también han utilizado el dolor como camino vinculante con prácticas artísticas diversas como la pintura o la escultura.

El dolor en la Performance viene a ocupar un canal por el cual la sociedad tradicional, opresora del rol femenino como de las minorías étnicas o sexuales, es cuestionada a partir de constituirse el dolor como una provocación o, incluso, una somatización de la enfermedad en la medida en que el dolor impartido en el propio cuerpo lo transforma en un medio para cartografiarlo o manifestar la memoria de una enfermedad³⁴ (Navarro, 2004).

En la medida en que el código de la Performance establece un espacio de comunicación con el espectador que contempla el aspecto subjetivo, es decir, la manifestación de cierto sufrimiento causado por un dolor físico, y sin dejar que este recurra únicamente a la eliminación del dolor (en el caso de querer brindar ayuda), se presenta una lectura que puede pecar de contradictoria para una Performance que opera con un cuerpo cuya lógica parece no poder escapar del organismo. Sin embargo, esta noción parece tomarse la libertad de disociar el organismo del cuerpo en la medida en que es justamente el sufrimiento del performer el que busca empatizar con el espectador. Y, en tanto construcción sociocultural, el sufrimiento se manifiesta de diversas maneras, independientemente de la objetividad con que puede definirse cualquier tipo de daño a cualquier parte del cuerpo. De hecho, tal es la subjetividad con que se podría padecer un dolor, que ni siquiera nos es propia la definición de lo que sentimos como doloroso, poco doloroso o muy doloroso (si quisiéramos establecer estos tres matices).

Los límites del cuerpo operan por fuera de sus limitaciones físicas. Como contenedor, los límites son más claros que como prueba de resistencia. Hasta dónde es posible soportar establece diferencias sustanciales entre diferentes personas. Un golpe puede ser duro, generar sufrimiento. Pero, ¿cuántos golpes somos capaces de soportar?

³⁴ Traducción del inglés por parte del autor.

En cualquier caso, el dolor viene a sostener la idea de que no se pretende una Performance adherente a la representación teatral, por ejemplo. Ya que, el dolor real sentido al infligirse daño corporal, ¿podría representar acaso algún otro tipo de dolor?

4.3.2 *Mostrar / Ocultar*

Si hay algo que caracteriza al cuerpo es, sin duda, el hecho de que esté cubierto o desnudo. En la mayoría de las sociedades, la vestimenta forma parte de las normas convencionales y la gente debe aceptar este hábito si desea, por ejemplo, circular por la calle. Como norma convencional, no llega a estar penada por la ley, sin embargo, si no se respeta, suele estar mal visto. Aunque existen algunos lugares en donde el nudismo está permitido, por ejemplo, en las playas o clubes desnudistas, esta práctica pasa a formar parte de una normalidad de un contexto particular.

Ciertas Performances también habilitan el código. Por un lado, para volverse más visibles; pero por el otro, porque el cuerpo es una zona de resistencia y manifestación. Pensemos en el caso de los museos. Ciertos museos (al igual que algunas iglesias) exponen en su entrada un cartel informativo e ilustrado acerca de las restricciones ligadas a la vestimenta. Sin embargo, si nos encontramos en el caso de una Performance, el desnudo se habilita, contradiciendo las normas convencionales de la vida cotidiana y la reglamentación privada de la institución (por lo menos, de los museos). Son innumerables los casos de Performances que llevan el desnudo al museo, por ejemplo: La Ribot, Voina, en “The origin of the World”, de Débora de Robertis; “The naked Life”, de Milo Moire; “Útero”, de Abel Azcona.

¿A qué apela la Performance al presentar cuerpos desnudos? ¿Acaso es un doble llamado de atención que se suma al mensaje? ¿Será que la Performance intenta visibilizar su crítica discursiva apelando al desnudismo? Si así fuera, el lugar que ocupa el performer en la Performance tomaría otra dimensión. Por un lado, como motor de la Performance, el espectador

y el performer se dividen en dos categorías diferentes y claramente distinguibles. Por el otro lado, el cuerpo desnudo del performer se distancia aún más del espectador al ser el único que rompe con esta convención. Esto le confiere cierto poder en el aspecto público / privado relacionado con aquello que se muestra. Y el espectador podría acceder al privilegio de encontrarse desnudo dentro de un museo si la Performance así lo habilitara. Ese, y solo ese momento, sería el espacio para volver pública la propia intimidad corporal. Otra vez, es el código de la Performance el que genera un paréntesis en la norma y que tiene la capacidad de arrastrar a ese paréntesis al espectador. Si el espectador deseara circular desnudo por los pasillos de un museo, por un lado, carecería de apoyo contextual; por el otro, la seguridad del museo se encargaría de acabar con el exhibicionismo (ya que, en esas condiciones, de esto se trataría).

El hecho de estar desnudo genera una atención visual fuerte. El acceso que el espectador tiene sobre un cuerpo desnudo es más inmediato que el que se establece con una Performance, puesto que desde que el performer establece el espacio como código hasta que este llega al espectador, puede pasar cierto tiempo. La puesta en funcionamiento de un código no podría ser inmediatamente visible para una persona cualquiera que cree estar circulando por un espacio cotidiano y, más o menos, predecible.

Además, la curiosidad que genera ver un cuerpo desnudo puede ser un motor suficientemente potente como para acceder a la Performance.

Por otra parte, el solo hecho de querer expresarse desnudo, no es motivo de interpretación directa para el espectador. A mí me ha pasado de preguntarme, al ver personas desnudas por la calle, si se trataba de gente que había perdido su ropa, que estaba o drogada u alcoholizada, o de alguien haciendo una Performance. En todo caso, la estabilización de un código visual no es suficiente de ser interpretado en el marco de una Performance. Y esto quizá no sea solo necesario, sino hasta tranquilizador desde el punto de vista en que podemos categorizar y hacer la diferencia entre una pobre loca que anda por la calle y que ya no tiene

ningún remedio, y una Performance con alguien que, de una forma osada, está creando arte. Y ya sea esta u otra relación que establezcamos entre ambos ejemplos, lo cierto es que no es lo mismo desde el punto de vista del espectador.

A este respecto, me resulta interesante la idea del hacer *como sí*. Una Performance podría jugarse, por ejemplo, de establecer una situación de pelea entre dos personas, donde una golpea fuertemente a la otra. Matizados los detalles que expongan al público a lo que sea que una pelea de este tipo le genere, hay una construcción que no nos permite establecer una distancia entre una pelea real y una simulada. Si el código no lo establece, nuestra implicación y relación con el hecho será completamente diferente. Hay quienes, frente a tal situación, intentarán detenerla o llamar a la policía si de repente se encuentran involucrados en algo similar, sin saberlo de antemano. Distinto sucedería si vamos a un teatro y, en la escena, aparece una situación exactamente similar. Hay un código que nos permite establecer una diferencia entre ambas situaciones, por ende, un cierto rango de posibilidades de reaccionar diferentes. Sería, quizá, cuestión de tiempo, de degradación corporal visible, de gritos, etc. lo que al fin de cuentas podría decirle al espectador que lo que está sucediendo en la escena va *de verdad*.

Una Performance en la calle podría funcionar de la misma forma. Si una vez que el código está establecido, comienza una pelea de tales características, entonces está bien. Podemos quedarnos tranquilos de que *es parte de la Performance*. A diferencia de que uno comience por recibir directamente la información de una pelea. La pelea, juega acá un rol de disfraz. Igual que cualquier otra situación, puede establecerse en el orden del como sí, si el código se construye. La información visual que recibe el espectador puede tomar así caminos diferentes.

Para el desnudo ocurre algo similar. La información es inmediata. No hay forma de ocultar un cuerpo desnudo, sino bajo la misma ropa. Pero el orden en que se presentan los hechos lo cambia todo, por lo menos para el espectador. Y, sin embargo, esto tampoco lo es todo. Incluso estableciendo desde el vamos una persona que comienza a caminar desnuda por

una calle peatonal, toma, en algún punto, una decisión sobre su devenir performático. ¿O debería?

Es bien conocida la frase que dice que, si no hay espectador, no hay teatro. En este caso, si no hay espectador, ¿no hay Performance? O también cabe la pregunta, ¿si el espectador no se da cuenta de que es espectador, entonces no lo es? Y si la Performance no establece ningún código de acceso que permita ingresar al espectador a los sentidos propios de la Performance, ¿entonces estamos en presencia de una Performance? ¿Cuál sería la diferencia entre un hombre x caminando desnudo por la calle o un performer haciendo la misma cosa? ¿El hecho de volver cómplice al espectador? ¿Nada más? ¿Entonces la Performance es el espectador? ¿O acaso abarca el proceso por el cual una persona cualquiera deviene espectadora de una persona cualquiera haciendo algo que deja de serlo para convertirse en un performer de una Performance?

La Performance establece un código y genera, en el espectador, una relación particular con el tiempo y espacio de la Performance y el contexto. Esto conlleva diversos interrogantes, sensaciones, relaciones, etc. Ahora, la presencia de un cuerpo desnudo establece este tipo de vínculo en un plano diferente. En una primera instancia, las preguntas pueden circular en torno al cuerpo desnudo, como hecho primero y luego en relación con la Performance. Distinto sucede cuando, una vez comenzada la Performance, el desnudo pasa a ser un devenir de la misma. En este caso, hubo un momento de instauración del código que le permite al espectador vincularse de otra manera.

Esta superposición de la atención establece una alteración en la comunicación, ya que presenta un mensaje sin presentar al emisor, por así decirlo. Se trata de una irrupción en el espectador en el sentido en que la desnudez corporal en la vida cotidiana no es algo usual.

De esta manera, la desnudez se presenta no ya como un modo de manifestación en su sentido natural y romántico, sino más bien como un modo en que se incluye una forma de vida particular; un momento de elección premeditada en función de una irrupción de aquello que, en

términos privados, pasa a manifestarse en la vía pública en el marco de una Performance. En otras palabras, la desnudez del cuerpo no intenta dar cuenta de la transición de una esfera a la otra; sino que es justamente esa distancia la que hace que la transición asuma la condición de protesta. Así, el cuerpo desnudo no denota una carga ligada a la expresión de su sentido más natural, sino una condición sujeta a un mensaje determinado.

Entonces el espectador se encuentra lidiando con información que de alguna forma conoce, pero que ahora se presenta en un momento y lugar diferenciados. Es decir, básicamente, hay un paso de la desnudez de la vida privada a la vida cotidiana. Esto presenta interrogantes interpretativos que luego son acopiados por la Performance.

¿Qué pretende mostrar la Performance al hacerse visible?

Si la Performance no nace con el punto de vista del espectador, entonces quiere decir que nace antes que él, o incluso después. En cualquier caso, podemos decir que hay una antes de la Performance como tal. Hay un alguien o *álguienes*, hay investigación, reflexión, una idea, un día, un horario, un lugar, una forma, una estética, etc., etc., etc. Si la Performance es antes de que establezca un vínculo con el espectador, entonces estamos hablando de la parte invisible de la Performance. De algo que forma parte de ella, pero que está oculto. Son las bambalinas de la Performance, donde ocurre todo lo que no debe verse, o aquello que se elige no mostrar. Esto nos deja la idea de que hay algo que sí debe verse o que sí elige mostrarse. Y no es tan aleatorio como uno pensaría tan característico de una supuesta espontaneidad. O, en todo caso, se trataría de una espontaneidad premeditada.

En cualquier caso, aquello que se oculta de la Performance tiene consistencia con la idea de que no se trata del *quid* de la cuestión, sino apenas una parte (aparentemente necesaria o constitutiva) de ella.

La Performance viene también a imponerse sobre lo que Bourriaud (2009) denomina “una estética del desplazamiento” (p. 115), en el sentido en que irrumpe con espacios de transición de la vida cotidiana que ya están configurados como tal, que implican una estructura

de circulación y reglas de juego particulares. En esta aparición, la Performance trae consigo también el cuestionamiento de las normas convencionales. Y como si se tratara de un efecto de arrastre, entonces los *ahora espectadores* pueden acceder al universo simbólico de la Performance para transgredir alguna de ellas en el marco que esta estética del desplazamiento permite. En tanto y en cuanto uno adhiera a estos modos de habitar el espacio y forme parte de ellos, la disrupción que pueda generar la Performance en la alteración de las normas convencionales puede estar validada o proveernos de cierta autonomía al momento de transitar un corrimiento de tales normas.

La permisividad que la Performance genera al irrumpir con el modo en que nos relacionamos con ciertas normas nos permite abrir el juego a relacionarnos de un modo diferente con tales normas. Siempre en el marco de su respeto y con la posibilidad de experimentar un tratamiento diferente, momentáneo, cuidado, vigilado, soportado por el marco de una Performance que me permite ingresar, pero también salir y continuar a habitar tales normas como se supone que debamos hacerlo.

En otro análisis, y retomando la idea inicial del capítulo 3, la Performance hace propia una lectura de cuerpo particular y no otra. En este camino, ciertos sentidos sobre el cuerpo se consolidan, pero otros se descuidan o ignoran. Esto forma parte de las decisiones que la Performance va tomando y establecen un punto de partida de lo que está en juego en relación con el espectador. De esta forma, la Performance no solo piensa un cuerpo de la Performance, sino que también establece cuáles son los puntos de vista de este cuerpo. Es decir, qué se muestra de él, de qué manera y a quiénes. A pesar de que esto no es excluyente de la Performance, estas decisiones no dejan de ser un aspecto de importancia que orbita los sentidos del cuerpo y la decisión de mostrar u ocultar determinadas parcialidades del mismo y no otras.

Ya adelanté la idea fragmentada del cuerpo en varios sentidos, desde el literal hasta el simbólico. Y la forma en que se lidia con esos fragmentos establece diversas relaciones en torno

al cuerpo, ya que opera una decisión ligada al mostrar y ocultar; por ende, al presentar tal o cual cuerpo como totalidad a partir de parcialidades.

El cuerpo es lo que se decide mostrar, lo que se decide que es cuerpo en tal Performance. El cuerpo es el fragmento aislado de esa Performance y no otros cuerpos, ni otras lecturas, ni otros sentidos. El cuerpo es el fragmento del cuerpo y no *el cuerpo*. Por eso es que, como aclaré anteriormente, la forma en que me refiero al cuerpo siempre remite a cuerpos, en plural.

La obra “Not I”, de Samuel Beckett, presenta una boca que habla durante alrededor de doce minutos. Se trata de un ejemplo de una parcialidad que pretende asumir la responsabilidad de llamarse cuerpo. O, por lo menos, de ser la puerta de entrada a partir de la cual se infiere el resto. Ya que, en términos biológicos, no sería posible que una boca fuera aislada del resto y realizara sus funciones.

En Not I, dudosamente alguien se pregunte sobre la relación entre aquello que vemos y aquello que *sabemos* que completa al cuerpo. En otras palabras, si bien podríamos decir que la boca forma parte del cuerpo, y no la concebiríamos por fuera de él, en Not I el cuerpo es la boca, ya que el contrato entre la obra y el espectador así lo establece. La obra no muestra más de lo que desea y el espectador no ve más de lo que puede. Claro que esta parcialidad presentada también trae una consecuencia. Y se trata de la sobrevaloración o sobresaturación de la zona presente, que recibe toda la tensión visual. Una tensión que se diluiría de estar presente el resto de parcialidades.

4.3.3 Vida / Muerte

La vida y muerte como categoría de análisis asume tres posibles caminos. Por un lado, el peligro de muerte, en tanto en una Performance se puede consumir la concreción de un riesgo. En segundo lugar, el sentido de la vida y la muerte de la propia Performance en torno a su

posible inicio y fin. Y el tercer sentido, ligado a la consolidación de una Performance a partir de un suceso de muerte. En otras palabras, transformar el ritual de la muerte en una obra de arte.

En el primer sentido, el universo de la Performance parece no tener límites, puesto que puede trascender la propia muerte del performer. En esta lectura, podría pensarse que el performer se vuelve un accesorio de la Performance, una suerte de instrumentalización inversa. Sin embargo, y contrariamente, pensando esto en la lógica invertida, el performer instrumentaliza a la Performance incluso más allá de su muerte. Tal es el caso de Marina Abramovic, que le hizo una petición a Robert Wilson, indicándole que, tras su muerte, quiere que su entierro siga ciertas instrucciones que ya ha dejado por escrito a sus abogados. Este constaría de un entierro simultáneo en tres ciudades diferentes, con tres cadáveres, y donde no sería posible saber en cuál de las tres tumbas está el cuerpo de la artista (Lodares, 2011).

Este tratamiento de la Performance nos aleja de considerar, si aún había dudas, que la Performance es el performer. Por otra parte, la Performance tampoco le pertenece al artista que la imagina, genera o idea. En todo caso, la Performance pasa a ser problema de ese otro a quien se le ha encomendado llevarla a cabo. De esta forma, se abre el juego a preguntarse si la muerte del artista es la Performance en sí, o si la Performance es algo que sobrepasa la condición del artista, para incluirla.

En otro análisis, tomando el riesgo de muerte como parte constitutiva de la Performance, se puede inferir que la Performance no tiene límites, ya que, si se consumara la posibilidad muerte de un artista en una Performance, entonces esto formaría parte de la misma. En ese caso, tampoco podríamos establecer durante cuánto tiempo la Performance sería siendo una Performance. Es decir, la muerte es una condición irreversible, que asume diversos estadios. Podríamos decir, por ejemplo, que si un performer contempla la posibilidad de muerte en su Performance³⁵, entonces encontraríamos diferentes etapas de la Performance, dentro de las

³⁵ Ver “Rhythm o”, de Marina Abramovic. Disponible en YouTube.

cuales la última sería la más difusa y reticente a ser finita. En “Rhythm 0”, Marina Abramovic propone una mesa con 72 elementos variados que están a disposición del espectador para que puedan ser utilizados como se les dé la gana; todo esto en el lapso de seis horas. Abramovic invita a que pueden hacer lo que quieran con ella. Incluso, dos de los elementos son una pistola y una bala.

Por un lado, podemos decir que la Performance puede terminar a las seis horas, ya que es el momento compartido entre la performer y los espectadores. En otro sentido, podemos decir que la Performance continúa viviendo con la idea transgresora (si se quiere, para la época) de lo que pudo haber sido posible en la Performance. En el último sentido, si alguien hubiera tomado el arma, puesto la bala y matado a Abramovic, lo cual era una posibilidad, ¿la Performance hubiera continuado? Si así hubiera sido, ¿durante cuánto tiempo?

En este punto, se vincula el segundo y tercer sentido propuestos al inicio de este apartado, la muerte de la Performance, en tanto a algo que inició y terminó, aunque utilizando una categoría más dramática: el nacimiento y la muerte de la Performance. Por supuesto que, en el caso presente en el párrafo anterior, hay un desfase entre la muerte del performer y la muerte de la Performance. Sobre todo, si solo sabemos que la muerte del performer implica un hecho concreto en que deja de vivir. Pero para la Performance estos límites son cuestionables, ya que podríamos decir que la consecución de hechos posteriores, junto al cadáver del performer podrían seguir siendo parte de la Performance. Imaginemos gratuitamente el escenario: alguien le dispara a la performer, la gente alrededor se horroriza, empiezan a gritar y a correr. Vienen los guardias del lugar y detienen al asesino (?) hasta que viene la policía. Algunos se quedan y toman fotos. El hecho sale en los medios de comunicación. Aparecen testigos hablando de lo sucedido, el asesino explica lo sucedido. Hay una disputa entre el poder y los límites de la Performance que chocan con la ley. Luego se hace algo con el cuerpo y con el lugar donde sucedieron los hechos, etc. Todo esto puede ser extirpado y analizado, pero no sabría dónde decir que la Performance habría muerto, suponiendo que lo hiciera en algún momento.

Por oposición a los sentidos de la muerte, propongo un análisis sucinto del término vida, ya que la vinculo únicamente a una lectura particular sobre la Performance. Aquí, la Performance extiende las lecturas que pretenden envolver una esencia, suponiendo que la tuviera, hacia la idea de posicionarse como una suerte de extensión de la propia vida cotidiana. Es decir, el nacimiento de una Performance que toma vida al poner en juego un significado, pero también la idea de una vida expandida que encuentra su eco en la Performance desde el momento en que la segunda refleja la primera. De esta forma aparece un recordatorio, una doble lectura de los hechos que la Performance acopia, apropia y distribuye, tal como sucede con cualquier representación o evocación que se suponga mensaje de ella misma. Así, y, por ejemplo, los hechos que evoca la Performance vuelven a nacer, a presentarse, para no ser olvidados, para que se haga algo con eso, para que no se naturalicen ni caigan en el olvido.

El doble filo de la vida en la Performance puede emerger como un escape a las condiciones de omisión, supresión, inconformismo social, etc., tanto como una profundización del dolor, impotencia, indignación, etc. de aquello que la atraviesa.

Por otra parte, y vinculando a ambas, la muerte como Performance da lugar a una nueva vida de la Performance, en tanto nace un nuevo significado. La Performance asumirá una nueva forma de presencia, al igual que el cuerpo. Volvamos al ejemplo del funeral de la artista. Tal podría ser el caso de una Performance que mantuviera todas las variables intactas, salvo la muerte de la artista; es decir, que implicara una falsa muerte. En ese caso, las lecturas de vida y muerte de la Performance serían muy distintas en relación con la misma situación, pero con el agregado de un *cadáver de verdad*. La diferencia primordial es que, en el segundo caso, y haciendo la vista gorda, habría algo realmente irreproducible. Dejando de lado la singularidad de una Performance, por más que se insista en querer reproducirla como tal, siempre habrá algo que la haga diferir de la anterior y de la posterior. Este carácter efímero, no ya de la Performance, sino de la vida misma, es casi un aspecto irrelevante para el espectador, puesto que difícilmente esté a tal grado de detalle cuando, con frecuencia, apenas distingue entre el

momento en que deviene espectador y en que no lo es. Pero la muerte del performer traza una irreversibilidad trascendente, de carácter único, incluso para el espectador.

Las categorías de vida y muerte de la Performance no son excluyentes. No pueden ser analizadas por oposición. Y es por eso que se trata de una vida que puede no ser vivida, y de una muerte que sí puede ser vivida como Performance.

Conclusiones

La Performance fue, es y parece querer insistir en seguir siendo algo que pretende resistir definiciones o contextos que contemplen su desarrollo y manifestación. De esta forma, tanto como se ha insistido en definirla como algo que no alcanza una definición concreta, también se ha insistido en ciertos aspectos de su materialidad que, en primera instancia, la mantendrían distanciada de otras prácticas artísticas, sobre todo la danza y el teatro. Dentro de estos aspectos encontramos dos que son cruciales y que han ido instaurando una resistencia a la propia resistencia de la Performance al momento de asumirlos como aspectos fundamentales e intransigentes. El primero de ellos es el carácter efímero. En este sentido, aquello que parecía ser un pilar de origen e inescudible de la Performance terminó por transformarse en un aspecto del que finalmente se puede prescindir o, cuando no menos, transformarse. Con el advenimiento del video y el video performance (prácticas aún más acentuadas con la pandemia del Covid) lo efímero transita una suerte de bifurcación donde el anclaje al *aquí y ahora* está mediado por una forma diferente de transitar el tiempo. Muchas veces el aquí y ahora de la Performance no coincide con el aquí y ahora de una mediación por video, siendo vista en una zona geográfica diferente donde el huso horario es otro. Esto abre un doble juego de lo efímero en relación con la temporalidad y a la espacialidad. Con respecto al primero, por un lado, tenemos el estricto aquí y ahora en que la Performance está sucediendo (único); por el otro, los diferentes husos horarios en donde esa Performance se transmite por video (múltiples). En torno a la espacialidad, también se presenta una doble lectura. En primer lugar, en función del espacio físico donde la Performance tiene lugar. En segundo lugar, la manifestación virtual de ese espacio físico que viene a presentarse como una metáfora del espacio, pero que también establece un espacio en sí mismo: el soporte en donde esa Performance se está viendo.

Por esto, y en este aspecto digital que la Performance ha introducido en su práctica, lo efímero pasaría también al campo de lo indefinible. El segundo aspecto es el de la presencia corporal material. Como otro aspecto desencadenado a partir del video Performance, la presencia corporal material del performer pierde su aspecto estricto para ya sea desaparecer o para conformarse en una nueva forma de presencia mediada por lo digital. Esta imagen del cuerpo opera como una metáfora del mismo, mediada por el video, en donde el cuerpo no solo es lo que es en un momento único e irrepetible, sino que también puede ser lo que es en un falso tiempo, siempre pasado, pero que, en cualquier caso, no lo representa.

De esta manera, el video presenta una doble metáfora: una relacionada con lo efímero y otra relacionada con el cuerpo. Contemplar estas metáforas en el campo de la Performance no solo nos presenta un nuevo horizonte en lo que se refiere al cuerpo, sino que además un nuevo horizonte en torno a la Performance.

Cruzar la Performance y la Educación Corporal permite que utilicemos las gafas epistemológicas de la segunda para mirar a la primera y decir que negar lo riguroso de los aspectos aparentemente pilares de la Performance no implica eliminarlos, sino transformar la perspectiva desde donde son construidos. En otras palabras, se trata de plantear una relación entre la práctica y el cuerpo de la Performance que no busca descubrir un objeto nuevo, pero sí revelar un ángulo, hasta el momento, oscuro, lejano o, sencillamente, no problematizado, lo que de algún modo instala nuevas dimensiones o umbrales en el objeto.

Pensar en invertir el camino lógico por el cual se establece una relación entre una práctica y un cuerpo puede parecer superficialmente descartable o teóricamente insignificante si no buscamos preguntarnos por qué las cosas son como son y, por el contrario, operamos con ellas como aparentemente nos lo son dadas. Sin embargo, optar por esta problematización nos acercará a conocer o entender por qué los cuerpos en la Performance han operado como lo han hecho y no de otra manera; así también como nos ayudará a entender cómo el contexto de una práctica determinada nos puede decir por qué el cuerpo es lo que es y por qué no es otra cosa.

El cuerpo como cosa acabada nos otorga ciertas limitantes. Ofrece usos en tanto es algo que se usa para tal o cual cosa, ya determinadas. Lo que puede y debe un cuerpo ya está discutido, es una cuenta saldada. Solo queda poner en marcha esos mecanismos por los cuales el cuerpo hará lo que se espera que haga. Es como una semilla de tomate, solo se espera que esa semilla se transforme en una planta de tomates, ya que así está escrito en su código lógico.

Pero la Educación Corporal viene acá para desandar ese camino y presentar la posibilidad de establecer otros. Establecer una línea de relación entre una práctica y un cuerpo, repetirla y reproducirla hasta el hartazgo para obtener determinados resultados, no nos dice que se trata del único camino en el cual estas dos cosas se relacionan. Claro que podemos optar por decir “bien, hay un camino hecho, pasemos a otra cosa”, o también podemos optar por pensar que el camino son múltiples posibles caminos que dependen del contexto y de las decisiones que se van tomando. Aceptar la posibilidad de un camino diferente es también aceptar la posibilidad de relaciones diferentes entre la práctica y los cuerpos. Y estas relaciones pueden llevar a cuestionar historicismos que se han configurado de una forma particular, tal y como se va haciendo el camino. Lo cual no siempre es bienvenido, sobre todo si cuestiona hegemonías discursivas que desestabilizan aquello que damos por saldado y vienen a instaurar más preguntas que certezas.

Si la Educación Corporal nos permite analizar prácticas que toman por objeto al cuerpo, hay que preguntarse de qué forma la Performance toma por objeto al cuerpo. Y más aún, ¿lo hace, o debería? A partir de lo desarrollado en este trabajo, pensar a la Performance como una práctica corporal permitirá emanciparla, analizar y construir sentidos sobre el cuerpo de sus prácticas, en lugar de importarlos desde otras disciplinas.

Pensar en la Performance como práctica corporal no implica hacerla renacer o demandarle que nos ofrezca algo que jamás ha hecho. No se trata de hacer Performances *diferentes*. Más bien, se trata de una lectura alternativa a los modos de hacer que no reemplaza a la anterior, sino que, por el contrario, se suma a ella. Una nueva lectura presenta un modo de

operar diferente, de hacer cuerpo y Performance diferente, lo cual expande los límites de la Performance y enriquece la experiencia.

El cuerpo de la Performance nace en la Performance, y la constituye. Los modos en que la Performance se establece como una máquina de cuerpos son los modos en que la Performance se constituye como una práctica en la medida en que el cuerpo deja de ser condición para su existencia. Y esto es central. Ya que considerar el cuerpo como condición, implica pensar que el cuerpo va primero, que antecede a la Performance. Cuando en realidad, la relación que intento plantear es justamente la inversa.

El cuerpo, como punto de partida, lo cambia todo. Y esta lectura no es ni por cerca inocente. Comenzar por el cuerpo implica, ni más ni menos, que hablar de un cuerpo que ya está ahí, disponible, acabado, listo para su uso.

Esta inversión en la lógica de pensamiento asume un cambio sustancial en la medida que debemos preguntarnos si, dadas x condiciones, las cosas son como son; o, si porque las cosas son como son, entonces se dan x condiciones. En otras palabras, podríamos preguntarnos, por ejemplo, si un buen jugador de ping-pong es bueno porque juega o juega porque es bueno. Y si bien esta lectura podría no presentar demasiados matices excluyentes entre sí, tomar una u otra postura abre caminos diferentes, pero no en cuanto al resultado. Y de eso se trata. Apoyar una u otra premisa no cambiará, a priori, el resultado de un buen jugador de ping-pong. Más bien, se trata de abordar el lugar que ocupa el cuerpo en la Performance.

Asumir el cuerpo como algo natural nos aleja de la posibilidad de problematizarlo. De hecho, ¿para qué problematizar un cuerpo importado de otras disciplinas cuando ya ha sido problematizado por ellas? En todo caso, sería más económico trasladar la Performance a tales disciplinas y zanjar el asunto. Sin embargo, si la Performance insiste en la búsqueda de una esencia o de una emancipación que le permita generar un propio corpus, construir cuerpos desde la propia práctica, entonces se podría ver el lado histórico de este proceso y analizar cuerpos *en* la Performance en lugar de cuerpos *de* la Performance.

Referencias

- Alcázar, J. (2008). *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. En Estudios sobre sexualidades en América Latina. Kathya Araujo y Mercedes Prieto (Ed.): 331-350. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Arrechi, A. M. (2016). *El actor como poeta. Reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor*. En volumen Historia del actor, editorial Colihue. Dirección: Jorge Dubatti.
- Arrechi, A. M. (2009). *Cuerpo-Manifiesto. Notas a propósito del actor en el teatro de Tadeusz Kantor*. En volumen Historia del actor II, editorial Colihue. Dirección: Jorge Dubatti.
- Baena, F. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y Tipologías (1991-2011)*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Tratado de Antropología Teatral. Catálogos R.S.L. Buenos Aires, Argentina.
- Blaconá, C. (2016). *Estar en movimiento*. Martha Greiner. Retrospectiva. Museo municipal de Arte Decorativo "Firma y Odilo Estévez". Rosario, Argentina.
- Blasco, S., Insúa, L. (2013). *Núcleo performático: experiencias pedagógicas*. *Revista Efímera*, vol.4 (5), diciembre.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.
- Brook, P. (1973). *El Espacio Vacío*. Ediciones Península. Barcelona, España.
- Bruchez, E. (2016). *En ligne / hors ligne : Exposer les arts numériques*. Mémoire réalisé en vue de l'obtention du Master (MA) en World Arts. Universitat Bern. Disponible en : https://www.academia.edu/33263122/En_ligne_hors_ligne_exposer_les_arts_num%C3%A9riques

- Bulut, M. (2018). *Digital Performance: The Use of New Media Technologies in the Performing Arts*. School of Journalism and Mass Communications Faculty of Economic and Political Sciences. Aristotle University of Thessaloniki, Greece.
- Cadavid Gallo, L. E (2006). *El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea*. Pensamiento Educativo. Vol. 38 (Julio 2006), pp. 46-61
- Carlson, M. A. (2004). *Performance: A Critical Introduction*. Routledge Group. 2da edición. Londres, Reino Unido.
- Castillo, M. M. C (2014). *Mímesis trágica, entre el lenguaje y lo político: Claves para combatir la fragilidad de la acción*. [En línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.971/te.971.pdf>
- Castro, E. (2005). *La formación de la noción filosófica de Sujeto y Subjetividad*. Psicoanálisis APdeBA - Vol. XXVII - N° 3. Buenos Aires.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Prometeo 3010/ Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.
- Ceriani, A. (2010). *Indagación en el territorio de la performance y las nuevas poéticas tecnológicas. El antropocentrismo tecnológico: figura en disolución*. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Bellas Artes, La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39322>
- Consuegra, C. B. F. (2014). *Arte corporal y tecnología*. Actas VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social VI CILCS. Universidad de La Laguna, España.
- Cornago, O. (2016). *¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI*. Revista Urdimento, v.1, n.26, p. 20 - 41, Julho. Disponible en:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020/5900>

- Cornago, O. (2014). *Archivos Escénicos: reflexiones sobre las formas de no estar muertos en público*. Revista Efímera, vol. 5 (6), diciembre.
- Crisorio, R. (Coord.). (2015). *Ideas para pensar la educación del cuerpo*. La Plata: EDULP. (Libros de cátedra.), FaHCE, UNLP. La Plata, Argentina. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.385/pm.385.pdf>
- Crisorio, R. (2011). *Educación Corporal*. Cadernos de Formação RBCE, p. 9-19, set. 2013.
- Crisorio, R. (2010). *Homero y Platón: Dos paradigmas de la educación corporal*. Tesis de posgrado. Doctorado en Ciencias de la Educación, FaHCE, UNLP. La Plata, Argentina. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26064>
- Crisorio, R. (2008). *De una semiótica a una hermenéutica en la investigación de las prácticas corporales*. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9475/ev.9475.pdf
- Cruz, J. C. & Salgado, C. O. (2013). Presentación, Representación y Performance en el Audiovisual Digital en vivo. Publicado en ESTUDIOS SOBRE ARTE ACTUAL. NÚM. 1 (Julio de 2013). Revista Aurea Visura, Año 6, Tercera época, No. 26, abril-junio 2018.
- Csecs, M. (2015). Luz, cámara, ritual. El escenario artístico de la memoria. Tesis de Grado, UNA-Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Danan, J. (2016). *Entre Teatro y Performance. La cuestión del texto*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires.
- D'Angelo, R., Carbajal, E., Marchilli, A. (2005). *Una introducción a Lacan*. Lugar Editorial, Argentina.
- De Gracia, S. (2010). *Entre el margen y el museo: la performance disciplinada*. Revista Efímera, Acción MAD. Madrid, España.

- De Gracia, S. (2010). *Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia*. Disponible en www.dataexpertise.com.ar
- De Gracia, S (2007). *Entre la acción contextualizada y la acción como instancia estética. La encrucijada de la performance latinoamericana*. Conferencia leída en Concentrado Acción: Encuentro Latinoamericano de Performance, el 5 de septiembre, 2007, Galería del MEC, Montevideo, Uruguay.
- De la Puente, M. I. (2016). *El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica*. Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria. ISSN 2362-2075. Año 3 Número 5 marzo 2016, p. 70-82. Disponible en:
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/viewFile/de%20la%20Puente/pdf>
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Textos Básicos, Editorial Atuel. Buenos Aires, Argentina.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumen.
- Emiliozzi, V. (2014). *El sujeto como asunto: sentidos epistemológicos del diseño curricular de Educación Física* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1004/te.1004.pdf>
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal*. Trabajo final de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Escudero, M. C. (2011). *¿Cómo saber algo del cuerpo?, Cuerpo-subjetividad-investigación*. 9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Educación. CONICET/UNLP –IdIHCS-CIMeCS.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de Filosofía*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Fisher-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*.

- Foucault, M. (2009). *El cuerpo utópico*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Foucault, M. (2006). *Sobre la ilustración*. Editorial Tecnos. Segunda edición. Madrid, España.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud y Marx*. Editorial El Cielo por Asalto. Buenos Aires, Argentina.
- Freixe, G. (2017). *Le corps, ses dimensions cachées. Pratiques scéniques. Deuxième époque*. Montpellier, France. Traducción por el autor.
- Furlán, A. (1995). ¿Un cuerpo políglota? Conferencia en el 2do. Congreso Argentino “Educación Física y Ciencia”. Departamento de Educación Física, FaHCE. La Plata, Argentina.
- Galak, E. (2014). *Construir el cuerpo. Cuatro consideraciones epistemo-metodológicas y tres metáforas para pensar el objeto de estudio “cuerpo”*. Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, vol. 8, nº 14, pp. 348-364. La Plata, Argentina. Disponible en:
- <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/2294/1905>
- Galak, E. (2011). *El problema del “ser-cuerpo” y el “tener- cuerpo” en la Educación Física de Amavet*. 9º Congreso Argentino y 4 Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Educación. CONICET/UNLP –IdIHCS-CIMeCS. La Plata, Argentina. Disponible en:
- <http://congresoeducaciónfísica.fahce.unlp.edu.ar>
- Galak, E. (2009). *El cuerpo de las prácticas corporales en Educación Física. Estudios Críticos en Educación Física*. Editorial Al Margen. La Plata, Argentina.
- Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Coll. Poétiques. Paris : Seuil. Philosophiques, 26(1), 111–115. <https://doi.org/10.7202/004955ar>
- Giguère, A. (2014). *Collectionner la Performance: un dialogue entre l'artiste et le musée*. Museologies, 7(1), 169-185. Doi:10.7202/1026653ar. Edición: Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM).
- Giles, M (2017). *Prácticas Corporales*. Texto compilado en *Educación del cuerpo: Currículum, sujeto y saber*. Coordinadores: Crisorio, R., Escudero, C. La Plata:

- Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Cuerpo, educación y sociedad; 1). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.504/pm.504.pdf>
- Giles, M. (2008). *Educación Corporal: Algunos Problemas*. 1ras Jornadas de Cuerpo y Cultura. FaHCE, UNLP.
- Giussi, J. (2011). *El sujeto y la experiencia de dolor*. 3er Congreso Internacional de Investigación, 15 al 17 de noviembre de 2011, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1483/ev.1483.pdf
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Caja negra editora. Buenos Aires, Argentina.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Producción de Presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. 1ra. Edición en español, 2005. México DF.
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías*. Envió Editores. Popayán, Colombia.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina.
- Ibañez, M. (2013). *El cuerpo como centro de interpretaciones*. UNCUYO, YFAA, Mendoza.
- Iriart, M. E. (2011). *Leer a Lacan: un sentido posible*. Revista “El rey está desnudo”. Año 3, n° 4. Disponible en: <https://fliphtml5.com/frpt/syau/basic>
- Lacan, J. (2013). El Seminario. Libro 11. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J. (2009). El Seminario. Libro 18. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, J. (2008). El Seminario. Libro 7. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Lecoq J. (2007). *El cuerpo poético*. Editorial ALBA, España.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ediciones Paso de Gato, México.
- Linares, R. A. (2007-2008). *Desarrollo Cognitivo: Las teorías de Piaget y Vygotsky*. Master en Paidopsiquiatría, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, España.

- Loaiza, L. F. Z. (2011). Conocimiento y creación: la creencia y la justificación en el hecho teatral. *Cátedra de Artes N°9* (2011): 77-86. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Lodares, G. L. (2011). *Marina Abramovic, vida y muerte de la mujer-arte*. BIBLID [2254-2108 (2011), 4; 70-76].
- López-Maya, L., Lina-Manjarréz, F., Lina-López, L. (2014). *El dolor y su expresión en las artes*. *Revista mexicana de anestesiología*. Vol. 37. No. 2 Abril-Junio 2014, pp. 91-100.
- Marradi, A., Archenti, N., Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Editorial Emecé, Buenos Aires.
- Marshall, K. (2017). Registro de Performance. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=OiEr1QPShkE>, 1'22".
- Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Editorial Letra Viva. Buenos Aires, Argentina.
- Mayer, M. (2019). *Fluxus Escrito*. Caja Negra editora. Buenos Aires, Argentina.
- Melgares, M. A (2018). *Retóricas del tiempo, Performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero*. *SOBRE*, N° 4, 07-17.
- Moreno, M. (2017). *La institución de los cuerpos vivientes según Judith Butler*. *Acta poét* vol.38 no.2 México jul./dic. 201. Disponible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822017000200035
- Muñoz, A. N. (2011). *El cuerpo en la performance social*. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Disponible en: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/10/EL-CUERPO-EN-LA-PERFORMANCE-fotos.pdf>
- Muñoz, R. S & Delgadillo, J. M (2018). *El cuerpo vivo y la subjetividad trascendental en la fenomenología de Edmund Husserl*. *Veritas*, núm. 40, p. 9-28, 2018. Pontificio Seminario Mayor San Rafael Valparaíso, Chile.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del Teatro*. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires, Argentina.

- Navarro, M. (2004). *(Re)presenting pain in body Art Pain: Passion, Compassion, Sensibility*. Museum of Science, London.
- Pereda, L. (2014). *Psicoanálisis: la realidad de la ficción; la ficción de la realidad*. Disponible en: <http://www.fepal.org/wp-content/uploads/0669.pdf>
- Pérez Cubas, G. (2011). *Cuerpos con sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor*. Instituto Nacional del Teatro. 2011, 144 p. Gabriela Pérez Cubas. ISBN 978- 987-9433-92-8.
- Pérez, G. (2010). *Sujeto y dolor: introducción a una filosofía de la medicina*. Archivo Argentino de Pediatría. 2010;108(5):434-437/434.
- Pérez-Marc, G. (2010). *Sujeto y dolor: introducción a una filosofía de la medicina*. Revista Scielo. Archivo argentino de pediatría, Vol.108 no.5: 434-437, Buenos Aires.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The politics of performance*. Editorial Routledge. Londres, Reino Unido. Traducción del autor.
- Pinta, M. F. (2014). *Figuraciones de la escena moderna. Artes, espectáculo y periodismo cultural en los años sesenta*. Disponible en: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/907>
- Pinta, M. F. (2014). *Pop! La puesta en escena de nuestro folklore urbano*. Revista Caiana #4, primer semestre. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/4-pdf/PINTA%20PDF.pdf>
- Pinta, M. F. (2013). *Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 706-726, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- Pinta, M. F. (2005). *El género en escena. Performance y feminismo*. Disponible en: <file:///C:/Users/WINDOWS/Downloads/el-genero-en-escena-performance-y-feminismo.pdf>

- Ponente, J. M. (2009). *Cuatro visiones sobre el cuerpo*. 8°. Congreso Argentino y 3°. Latinoamericano de Educación Física y Ciencias, FaHCE, UNLP, La Plata, Argentina.
- Rabotnikof, N. (1997). *El espacio público y la democracia moderna*. Ensayos IFE, México.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, Artezblai.
- Rancièrre, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo. Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: Bellaterra.
- Saganogo, B. (2007). *Realidad y ficción: literatura y sociedad*. Departamento de Lenguas Modernas, CUCSH-UdeG.
- Salomón, S. (2014). *Poesía y performance: espacios creados a partir del contacto entre cuerpo, voz, objetos, poesía y tecnología*. Revista Badebec, Vol. 4 Núm. 07, mes de septiembre. Disponible en: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/104>
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad. Universidad de Castilla - La Mancha, España.
- Sánchez, M (2020). *La dimensión corporal de lo grupal y lo colectivo*. XII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVII Jornadas de Investigación. XVI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. II Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. II Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Sánchez-Vara, C. (2015). *De la presencia como lo irreductible en la experiencia estética*. Tales. Revista de Filosofía. N°5, p. 340-352.
- Silverstone, R. (1998). *Les espaces de la Performance: musées, science et rhétorique de l'objet*. Disponible en: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14962/?sequence=1>
- Silverstone, R. (1998). *Les espaces de la Performance: musées, science et rhétorique de l'objet*. C.N.R.S editions.

- Soler, C. (1993). *El cuerpo en la enseñanza de Jaques Lacan*. En Quarto, Bulletin de L'École de la Cause Freudienne en Belgique, N° 16. Traducción a cargo de María Rosa Calvet Romani.
- Spangberg, M. (2012). *New kids of art*. Disponible en:
<https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/21/new-kinds-of-art/#comments>
- Spencer, C. (2016). A calendar of Happenings: Allan Kaprow, counter-chronologies and cataloguing Performance, c. 1970. Association of Art historians. DOI: 10.1111/1467-8365.12213 ISSN 0141-6790. 39/3/pages 568-599
- Stambaugh, A. P. (2015). *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Antonio Prieto. Publicado en Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, pp. 52-61. Disponible en:
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/04/18/los-estudios-del-performance-una-propuesta-de-simulacro-critico-antonio-prieto/>
- Stambaugh, A. P. (2015). *Performance: entre el teatro y la antropología*. Revista Diario de Campo. Número 6-7. Disponible en:
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6319/7152>
- Stambaugh, A. P. (2009). *Lucha Libre. Actuaciones de teatralidad y performance*. Publicado en Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana, Domingo Adame (Ed.). México: Universidad Veracruzana - Facultad de Teatro, 2009, pág. 116-143.
- Stambaugh, A. P. (2007). *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*. Publicado en Investigación Teatral, *Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, A.C.*, Número 12, Julio-Diciembre 2007, pp. 21-33
- Stanislavsky, C. (1974). *Preparación del Actor*. Editorial La Pleyade. Buenos Aires, Argentina.

- Suazo, F. (2016). *Tesis sobre la Performance y el documento*. Publicado por la revista digital Tráfico Visual en Cuerpo, Crítica y Poder. Reseñas sobre Performance, noticias, textos. Disponible en: <https://traficovisual.com/2016/07/11/tesis-sobre-la-performance-y-el-documento-por-felix-suazo/>
- Tadeusz, T. (2003). *El teatro de la muerte*. Ediciones De La Flor, Buenos Aires.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Terrones, A. (2013). *Usar en caso de performance. Estudio del proceso creativo en el arte de acción*. *Revista Efímera*, vol.4 (5), diciembre.
- Valdellós, A. M. (2010). *A vueltas con el dolor y el cuerpo: la performance contemporánea de Ron Athey*. En *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 511-518. Fecha De entrega: mayo de 2009.
- Villamiel, J. (2012). *El cuerpo máquina. Cíborgs en el arte contemporáneo*. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Villalobos, H. A. (2011). *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance*. Editorial Trilce, Colombia.
- Zuzulich, J. (2011). *Una tensión productiva: performance y tecnología*. Disponible en: http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/Jorge-Zuzulich_una_tension_productiva__performance_y_tecnologia.pdf