

Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado.

Vesna Brzovic Gaete

Revista Segunda Cuadernos de Danza, Buenos Aires, Argentina

Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.), UAHC,

Santiago de Chile

Resumen

La presente ponencia se propone establecer un vínculo entre la noción de performatividad, el arte escénico y la corporalidad, tomando como bases la filosofía del lenguaje a partir de Ludwig Wittgenstein y John Austin, las investigaciones en género de Judith Butler y la noción de ideología desde Louis Althusser. Luego, se intenta discutir respecto de lo que la noción de performatividad podría aportar al arte escénico, ligando esta conceptualización con un carácter activo que daría lugar a nueva mirada respecto de las relaciones entre los distintos actores que componen el ejercicio del arte, incluyendo al espectador.

Su propuesta epistemológica se fundamenta en el lenguaje como dispositivo de experiencia, junto con la lógica interpretativa de la hermenéutica como su método y ejercicio, más la interpelación que el lenguaje realiza sobre los sujetos, noción impuesta por Louis Althusser.

En esta exposición ha sido posible dar cuenta que, entendiendo la identidad de los sujetos desde la performatividad, la ideología como Aparato posee un efecto soberano en la práctica artística y de sobre manera en el arte escénico; tanto como en lo cotidiano. Es así como la corporalidad formará parte de la identidad del artista y de la obra a partir de las agencias que arroja en un contexto determinado; y a partir de esta constatación, se reclama la posibilidad de crear una experiencia artística, una plataforma que tenga en consideración que los efectos del arte son mediados por Aparatos Ideológicos soberanos, y que ellos determinan de forma continua la identidad de los sujetos, tanto en su historicidad como en su práctica social y política; para así crear otros espacios y/

nuevas denominaciones dentro del arte y la prácticas sociales humanas.

Introducción

La práctica escénica es un dispositivo de enunciación interpelado por el lenguaje y por los Aparatos Ideológicos de Estado (Althusser, 1969). Este dispositivo está constituido por normas que se reproducen en el efecto soberano de la ideología sobre los sujetos y que se confirman gracias al poder performativo del lenguaje, un poder que refiere a la capacidad del lenguaje de construir al sujeto.

Podemos entender el concepto performatividad desde dos aristas, para así explicar su relación con la influencia del lenguaje con el sujeto. En primer lugar, entendemos la performatividad como un ejercicio, una acción realizada a partir de la emisión de un enunciado, más que un adjetivo o herramienta perteneciente al arte escénico. Su origen como denominación data de las investigaciones sobre filosofía del lenguaje de John Austin de mediados del siglo XX (1955). En ellas, el filósofo norteamericano, reflexiona en torno al lenguaje como dispositivo, como un canal de activación de situaciones, adelantándonos que ya no puede concebirse solo como un mero instrumento de comunicación y por lo mismo no debe estudiarse como tal. Austin entenderá la performatividad por enunciación con carácter productivo: el decir algo es hacerlo, al decir algo se está haciendo algo y el porque decimos algo hacemos algo (1955: 10). De esta manera el lenguaje no será solo un enlace descriptivo de la forma con la comprensión humana, sino que también tendrá implicancias materiales, convirtiéndose en un actor fundamental dentro de la concepción que los sujetos tienen respecto del mundo.

El poder de construcción del lenguaje se activa gracias a la cultura, que se halla regida por las convenciones, acuerdos comunes que poseemos y que se activan en cada contexto de relación (Austin, 1955).

Desde Wittgenstein, podemos decir que el significado de las palabras depende de su uso (1988), que siempre se encuentra contextualizado. Así, para que un acto de habla sea posible, sea afortunado, es decir, produzca los efectos que nombra, tendrán que cumplirse ciertas condiciones (Austin, 1955), las cuales son convenciones puestas en relación, reglas de uso. Por ejemplo, en un bautizo, es necesario que se encuentre un cura presente, que diga las palabras “yo te bautizo” en el momento en que se encuentra cerca de una niña o niño y le derrama agua en su frente. Así la niña o niño se encontrará bauti-

zado y este acto de habla puede darse como afortunado puesto que se cumplen las condiciones necesarias. Esto será un acto de habla performativo, puesto se está realizando un acto mediante palabras.

Estas condiciones que dan forma a los actos y ritos humanos, pueden variar por las culturas en las cuales se inserten, en tanto las convenciones también varían. El arte escénico, espacio perteneciente a esta cultura, posee sus propias condiciones: su parentesco, por ejemplo, con una sala en la cual llevarse a cabo, el citar a un horario determinado a la audiencia, las luces, que se encienden cuando la función comienza y el silencio por parte del público. Estas condiciones, como muchas otras que no han sido mencionadas, dan a entender a los participantes, la obra escénica como tal. Ahora, ¿Cómo es que, al plantear esta analogía conceptual, la obra escénica se convierte en enunciado performativo, y así entonces, produce los efectos que nombra?

Las condiciones son convenciones que hemos adoptado a lo largo del tiempo. Al modificarlas, la comprensión que el público tendrá de lo que se está llevando a cabo, se modifica también, es por esto que se hace tan delicada la relación entre una obra y la audiencia. El contexto sitúa la comprensión del lenguaje y los efectos que este tiene en una situación.

El segundo aspecto a considerar respecto del poder performativo del lenguaje, deberá entenderse desde los efectos de la ideología sobre los sujetos. Con Althusser, entendemos por ideología la transposición imaginaria que los sujetos realizan de sus condiciones reales de existencia (1969), que se evidencia en la interpelación que el lenguaje realiza sobre ellos. La ideología se ejercita como performatividad a través de la reiteración cotidiana: al ser nombrados por nuestro nombre, al ser llamados con un grito, se nos interpela. Como se desprende de lo anterior, una vez que se entra al lenguaje, que se responde a la interpelación, es cuando emerge el sujeto, atado al universo de las convenciones. Aquí, la performatividad del acto de habla está asegurada por los efectos que su repetición tendrán sobre la realidad, los que en definitiva configurarán la ideología.

El filósofo argeliano Louis Althusser (1969) llama Aparatos Ideológicos de Estado a los dispositivos que permiten la reiteración de una norma con el fin de asegurar la reproducción de las fuerzas de trabajo, desde la lucha de clases. Estos Aparatos ejercen un poder soberano en tanto la reiteración que los sujetos realizan del orden ideológico que

se propone. A su vez, el ejercicio continuo de repetición permite que el sistema económico se resignifique, siendo nuestras condiciones reales de existencia entendidas a partir de allí. Esto es, una estructura valórica que se reproduce en todo orden de Aparatos: la publicidad, las instituciones del conocimiento como universidades o colegios, la familia, la iglesia y un centro cultural, etc. La corporalidad en el arte, en todas sus manifestaciones disciplinares, no estará ajena a este ejercicio normativo, sobre todo en el ámbito académico, donde ejerce su influencia fuertemente sobre los métodos de investigación y creación artística.

Podremos considerar una relación estrecha entre lo cotidiano y el arte, de manera similar a como fue concebido desde inicios del siglo XX en las prácticas de performance, haciéndose patente también en la danza y el arte escénico en general, a fines de los sesenta y durante la década del setenta, donde la práctica era vista desde el mismo lente que las actividades cotidianas y su ejercicio podía ser realizado no solo por especialistas dedicados al tema.

Desde los años 80 hasta nuestros días, los contextos de enunciación espectacular atraviesan el arte, su inclusión en los medios masivos de comunicación y de alto alcance, posiciona al artista como figura; su identidad se conforma en mercancía a la cual tenemos acceso. Los medios masivos de comunicación y de alto alcance, funcionan como Aparatos Ideológicos que identifican, sitúan y transposicionan la identidad de un artista como bien asequible (en forma de imagen) para replicar en nuestros cuerpos. El centro de interés se encuentra también sobre las prácticas de estos títeres mediáticos y en los efectos que estas causan conllevan sus relaciones mutuas (las relaciones románticas, los pleitos, etc.), apareciendo la corporalidad como dispositivo. Y habiendo abandonado todo protagonismo el arte u oficio, en total atención sobre el sujeto y sus actividades, el resto de los mortales accedemos a la posibilidad de espectacularización de nuestra identidad gracias a la red (social) virtual. Tanto como respuesta a un fenómeno social, como tecnológico (y productivo), el ejercicio del espectáculo no sólo será de carácter artístico, sino también identitario y performativo. Al transposicionar la propia identidad, o bien, la identidad de un artista o personaje del espectáculo a través de una red social virtual, un medio como la televisión, o en la publicidad del espacio público, seleccionamos un aspecto de ese sujeto, enmarcándolo como una denominación que, en tanto reiteración, se transforma en una norma. Así toma forma el aspecto ideológico que impone el

ejercicio de espectacularización, y performativo, al producir los efectos que ese discurso nombra en nuestra identidad y así, en nuestra corporalidad.

Judith Butler (1997) encara este análisis desde la teoría queer, respecto de la denominación de sexo-género, reclamando la performatividad del género como ejercicio reiterativo de una norma que se constituye a partir de una construcción previa de orden ideológico, en la repetición de un discurso que produce los efectos que nombra sobre los sujetos y sus cuerpos, planteando esta denominación como un dictamen fundamentalmente cultural, no dado de antemano, ni menos aún previo al lenguaje. Destaca en su trabajo el modo de plantear la noción de lo natural, dada como un fundamento intransigente respecto de muchas de nuestras condiciones de existencia, usada en contextos cotidianos de comunicación, como en otros ilustrados. El poder soberano de esta noción promete a la humanidad una condición previa al lenguaje, como si este (el lenguaje) solo nombrara lo ya existente. Butler propone, a grandes rasgos, la pluralidad de determinaciones sexuales, en tanto identifica que estas interpelaciones disponen producir ideología, no representarla. Con esto, la ideología (tanto como el lenguaje) denota una capacidad de producir, más que de exponer mediante la descripción, una realidad posible. La ideología, tanto para Butler como para Althusser, no se identifica a partir de una línea de pensamiento o de ciertas tendencias valóricas y/o morales, dadas de una vez y para siempre, sino que es esta una condición dada en cada sujeto por su articulación con la sociedad y el lenguaje; agreguemos nosotros que ésta se encontrará siempre determinada por Aparatos normados. El proceso de construcción que el lenguaje realiza sobre los sujetos es constante y continuo, y por tanto, susceptible de sufrir modificaciones. Esto nos da un espacio de transformación social importante, pero será también la mayor fuente del poder del Aparato, la imposibilidad de identificar la fuente empírica del mismo.

La agencia en el cuerpo

La corporalidad no se encuentra ajena al lenguaje ni, por lo tanto, a la norma. No existe una condición natural en ningún movimiento o acción, puesto que su ejecución se remonta a un contexto: escénico, pedagógico o íntimo. Identificamos así, un Aparato que en tanto ideológico, reitera un discurso normado, un dispositivo que produce, no que representa un discurso. En la repetición, este discurso hace sus efectos en el movi-

miento de los sujetos, y por lo tanto en su carga simbólica y en el poder performativo de su experiencialidad, en contraste con la creencia de que el movimiento tiene un valor por sí mismo, ajeno a la comprensión lingüística, que el espectador debe sentir, más que entender.

Esto es lo que reconoceremos como agencia en la corporalidad escénica, respecto de la que resulta problemática no su cuestión de ser sino su reiteración. Agencia será un acto con consecuencias (Butler, 1997: 24) del cual se desprende el poder performativo del lenguaje no en la personificación que un cuerpo realiza respecto de otro, ni apropiación por parte del sujeto de determinado acto de habla (y/o espacio de identidad), sino en la posibilidad que tiene una enunciación de encarnar un discurso que produce los efectos que nombra. La agencia es un proceso productivo a partir del cual el artista dispone y es a la vez dispuesto por quienes sean los espectadores de su obra; el contenido de una enunciación (que sería el movimiento que este realiza por ejemplo), a su vez, indicará una referencia que porta un discurso previo.

Si el espectador conoce al artista ya sea de forma personal o a través de algún otro medio, reconocerá también una identidad en él, esa relación se encuentra activa, por tanto es productiva. El intérprete tiene la posibilidad de renunciar a la agencia al entregarse a ella en este carácter activo, denotando el espacio normado, pero también tiene la posibilidad de subvertir este espacio al utilizar el acto de habla como un método de recrear nuevos discursos, normas, o agencias.

Performatividad y experiencia

El espectador se relaciona generalmente con el entender la obra de arte, en tanto necesita traducir desde sus convenciones la obra que está visitando, para comprender su existencia en el mundo en ese momento. Un ejercicio ideológico que realizamos los sujetos día a día es el que se extrapola a la obra de arte. Las convenciones nutren las relaciones humanas en el momento en que emergen, y lo mismo sucede en la obra: hago caso a aquellos signos que me otorga, para lograr conformar una relación con ella.

El ejercicio performativo que puede producir una obra escénica tiene relación con esto, una obra nombra y/o declama un cierto estado de cosas. Sea a través del lenguaje, del movimiento, o de ambos, una obra está provista de signos que acusan convenciones, a pesar de ser o no esa su intención. Es por esto que el cuerpo del sujeto intérprete,

siempre será el sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología, cuando no esta en escena, cuando camina por la calle o compra un boleto de tren. Su identidad no está fuera la obra, y esto es algo a considerar para la creación de la misma: para su método, su puesta en escena, su narrativa, etc.: para todos aquellos factores que conforman la pieza. Si su intención es producir los efectos que su discurso nombra, esto será afortunado (Austin, 1955: 11) -y por lo tanto efectivo-, solo si las condiciones en que se lleva a cabo son adecuadas; y el hacerse cargo de estas condiciones es una tarea que el creador debe tomar acuciosamente, darse a entender o no, es tarea y responsabilidad, no como deber, sino como conocimiento de causa, del creador, no de la audiencia.

Ahora bien, propondremos aquí un dispositivo escénico que como analogía se acerca a esta condición. La obra escénica será una experiencia en torno a la cual la relación entre el artista y el espectador es fundamental. Las condiciones de entendimiento podrán amplificarse, o bien se adjudicarán solo a ese momento determinado, haciendo posible la comprensión gracias a que desde aquel momento particular de enunciación y desarrollo se derivan convenciones que se activan en esa relación comunicativa. Esta experiencia no será tan solo el producto de una necesidad asistencialista del creador, donde el arte se encuentra al servicio de las personas, sino que contará con el objetivo de producir los efectos que el discurso de la obra nombra, es decir, un ejercicio performativo de arte. Desde este punto de vista, es necesario considerar que esta enunciación se halla determinada por normas, y así constituirla a partir de la destrucción o confirmación de dichas normas, dependiendo de la obediencia que el artista tenga sobre los Aparatos Ideológicos de Estado. Aclaremos que lo que de performativo o performático tiene el arte, no está dado solo por su condición de escenificación, ni tampoco por pertenecer a la performance, sino por su condición de acto de habla y poder de enunciación. Así, la transformación que inauguramos nos permitirá recuperar o incrementar el potencial que el arte tiene y ha tenido históricamente sobre la sociedad, un espacio de enunciación que descoloca, denuncia y desestabiliza.

La experiencia de la obra instalará al artista por debajo de su propia identidad performativa, en tanto no será su condición de experto la que active una relación jerárquica de conocimientos o habilidades respecto del espectador: la experiencia invita a una relación horizontal desde un comienzo. Esto no quiere decir que la performatividad en la identidad de los sujetos se encuentra recluida de ese espacio; por el contrario, este dis-

positivo la considera en tanto tal, y la agencia se pone en evidencia como acto inaugural, comprometido con el acontecer y la relación, más que con la verdad del significado. La obra no esperará modificar el pensamiento, la percepción sensorial o la situación emocional del espectador, sino más bien proponer la modificación de sí misma dentro ese espacio temporal en el que se inaugura y desarrolla.

La experiencia es una enunciación de carácter performativo que posibilita una modificación de la norma gracias a que el contexto resguardará los significados emergidos. El espacio de la obra será evento de interpelación; aún si su enunciación performativa es desafortunada, no será falsa (Austin, 1955: 8) -igualmente significa y produce, a pesar de que no haga aquello que se propuso)- conformándose lo que Butler reconoce como propio del lenguaje: la ausencia de control, en tanto el sujeto y el lenguaje son agentes, no entidades (1997). El paradigma de la representación ha muerto, no podremos adjudicar la representación ni la presentación de algún concepto en la obra de arte, sino más bien, e inevitablemente, su producción.

Si el arte escénico se conforma con el intento de no responder a los efectos de la espectacularización en la materialidad de su obra, la práctica se estanca, puesto que estos efectos se encuentran inmersos dentro de sus condiciones de creación, escenificación y en la relación del arte como producto dentro del sistema económico capitalista. La falta de interpelaciones entre aquellos espacios de convención humana -el arte y el espectáculo- no le otorga una solución a lo que definimos como arte y mercado, puesto que el arte no pertenece de por sí al mercado ni se encuentra fuera de él, entendiendo que el lenguaje no puede nombrar algo que ya es, algo que lo antecede, sino que ambos espacios se producen y reproducen. Así, la manera mediante la cual el creador reproduce será ámbito de reflexión y de acción para poner en duda cualquier naturalidad en su discurso.

El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología que además se reitera en lo cotidiano como la marca de una identidad, y en lo artístico como una marca estética y academicista, puede apropiarse de su enunciación performativa desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades que no nombrásemos. La performatividad del sujeto podría revelar un proceso de acción corporal que no alcanzase a ser normado, es decir, la experiencia humana será reacción -comprensión y acción (Rodríguez, 2011)-, dejando de lado la necesidad de definimos como sujetos, tendencias que crean fronteras de exclusión, de normalidad e identidad corporales ilusorias; para conquistar

un espacio humano de comunidad, ya sea a partir de la creación artística, o de las prácticas cotidianas, o bien, en otro espacio no nombrado que componga ambas experiencias.



Mesa *La performance y lo performativo* en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin.