

Colección



Doctoral

Entre ensayos y performatividad

Los estudios del performance y la
política de la práctica

Escritos de Lynette Hunter
(Traducción al español)

ESTUDIOS CRÍTICOS DE
LAS CORPOREIDADES
LAS SENSIBILIDADES Y
LAS PERFORMATIVIDADES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Entre ensayos y performatividad

Los estudios del performance y la
política de la práctica

Escritos de Lynette Hunter
(Traducción al español)



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Hunter, Lynette

Entre ensayos y performatividad : los estudios del performance y la política de la práctica / escritos de Lynette Hunter. -- 1a ed. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, 2021.

p. 216: fot. -- (Colección doctoral)

Incluye: glosario y reseña de los autores y traductores. -- Traducción al español.

ISBN 978-958-787-296-5 (impreso) -- 978-958-787-297-2 (digital)

1. Performance (Arte) - Ensayos, conferencias, etc. I. Título
II. Serie

CDD: 790.2 ed. 23

CO-BoBN- a1082089

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes ASAB

© Lynette Hunter

© María del Carmen Palau

© Álvaro Hernández

© Francisco Ramos

© María Teresa García

© Sonia Castillo Ballén

ISBN edición digital 978-958-787-297-2

ISBN edición impresa 978-958-787-296-5

Primera edición: Bogotá, Septiembre de 2021

Diseño, diagramación, corrección de estilo e impresión
Buenos y Creativos S.A.S.

Fotografía: Autores varios

Preparación Editorial

Doctorado en Estudios Artísticos

Dirección: Calle 13 n.º 31-75, sede Aduanilla de Paiba -
Edificio Casa Zhar, 2 piso.

Teléfonos: (057) (1) 3239300 ext. 6640 / 6641

Correo electrónico: doctoradoartes@udistrital.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser
reproducida sin el permiso previo por escrito de los editores.

Impreso en Colombia

Printed and made in Colombia

Este libro se publica previa evaluación de pares:

Dos pares externos y un par interno de la institución.

Proyecto de traducción resultado de investigación de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, y del Grupo de Investigación para la Creación Artística adscritos al programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.

Resultado del Seminario Internacional de los Estudios Artísticos, y de la presentación de los estudios de la performance que la profesora Lynette Hunter hizo como profesora invitada en los espacios académicos del Seminario Nuclear II y Taller Laboratorio II del programa de Doctorado en Estudios Artísticos.

Directora de la línea y del grupo de investigación

Dra. Sonia Castillo Ballén

Coordinación del proceso de traducción

Dr. Francisco Ramos

Dr. Álvaro Hernández

Equipo de traductores

Dr. Francisco Ramos

Dr. Álvaro Hernández

Dra. María del Carmen Palau

Dra. María Teresa García

Dra. Sonia Castillo Ballén

Asesora invitada al proceso de traducción

Dra. María del Carmen Palau

Apoyo académico

Mgtr. Linna Rodríguez

Asistente de investigación y proyección social del Doctorado en Estudios Artísticos

CONTENIDO

Presentación de la traducción	13
Sonia Castillo, Francisco Ramos	
Experiencias de traducir a Lynette Hunter	17
Sonia Castillo, María Teresa García, Álvaro Hernández, Francisco Ramos	
Introducción	23
Lynette Hunter, traducido por Álvaro Hernández	
Pautando la energía daoísta. Una retórica de colaboración	31
Dylan Bolles, Lynette Hunter	
Traductores: María del Carmen Palau, Álvaro Hernández	
Formas de conocer y formas de ser conocido	51
Lynette Hunter	
Traductores: María Teresa García, Álvaro Hernández	
Una retórica de la performatividad: a(resto, forma, corporalización, medio	77
Lynette Hunter	
Traductores: Francisco Ramos, Álvaro Hernández	
Ética, performatividad y género: conceptos porosos y expansivos del <i>sí mismo procesual</i> y el trabajo de la performance de Gretchen Jude y de Nicole Peisl	181
Lynette Hunter	
Traductores: Sonia Castillo, Francisco Ramos	
Glosario	207
Reseñas de los autores y traductores	214

PRESENTACIÓN GENERAL

Sonia Castillo Ballén

Directora del Grupo de Investigación para la Creación Artística.

*Línea de Investigación en Estudios Críticos de las
Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades*

El Grupo de Investigación para la Creación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) reúne, como resultado de investigación sobre estudios performativos, la traducción al español de una compilación de artículos¹ previamente escritos y publicados por la profesora Lynette Hunter. Dichos artículos, esta vez, retomados en parte, bajo el título *Entre ensayos y performatividad: los estudios de la performance y la política de la práctica*, los cuales fueron magistralmente situados por la profesora en el contexto de los espacios académicos: Seminario Nuclear y Taller-Laboratorio, del programa de Doctorado en Estudios Artísticos, durante 2020.

La profesora Lynette Hunter es catedrática de la Universidad de California, Davis, Estados Unidos² del Grupo de Investigación en Estudios de la Performance, desde donde ha desarrollado ya una notable trayectoria de investigación sobre el tema, a partir de procurar interrelaciones de muy variadas fuentes teóricas y prácticas entre las que se hallan tanto la retórica, la filosofía, la literatura, como las prácticas artísticas, las perspectivas feministas

1 La primera versión de los ensayos fue publicada en lengua inglesa, así: Bolles, Dylan y Lynette Hunter, *Journal of Daoist Studies*, 5 (2012): 153-168; Hunter, Lynette, *Ways of Knowing and Ways of Being Known*; Hunter, Lynette, *Politics of Practice: A Rhetoric of Performativity* (2018).

2 Perfil en la web: <https://arts.ucdavis.edu/faculty-profile/lynette-hunter>

y estudios de la mujer y de género, así como estudios afro y posneocoloniales, estudios indigenistas y del daoísmo.

Este grupo de ensayos instaaura posibilidades para la valoración de la práctica de la performance en tanto interrelaciones. Desde la investigación basada en la práctica de la performance a partir de ejercicios *co-laborativos*, la profesora Hunter moviliza modos comprensivos para decir y nombrar las transformaciones que van acaeciendo en las prácticas de la performance, partiendo del reconocimiento de los intercambios energéticos y materiales del *sentir sentido* que acaecen en dichas prácticas.

Estos modos comprensivos configuran, a la larga, una contribución genuina, un apoyo amoroso y eficaz, para acompañar a quienes insistimos en indagar desde las entrañas de la performance, este *no-conocer*, desde cuyas emergencias, suceden las posibles transformaciones del ir siendo en cascada, del ir deconstruyendo la experiencia del sí- mismo-misma entre lo socioculturalmente instalado y aprendido y lo posible, *no-pensado* en tanto *corporalizaciones* relacionales que, en todo caso, desde el ejercicio colaborativo de esta traducción, podemos enfatizar como energéticas.

Es justamente, en este énfasis sobre la movilización de lo energético en estas corporalizaciones, donde radica, en buena medida, la contribución que recocemos de esta autora sobre la performance, en tanto ruta para palabrear, para poner en palabras lo que ha sido cambio en el cuerpo en ese tránsito entre los ensayos y la performatividad.

Esta perspectiva energética sobre las prácticas de la performance favorece el corrimiento de velos del conocer, proponiendo desde las prácticas de *hacedores de arte*, abrir otros encajes de la *atención*, inesperadas y latentes maneras posibles de *atención* e interrelación respecto al mundo vivo y sus intermaterialidades e intersensibilidades latentes. Sobre esto retomamos la expresión explícita que hace la autora en su presentación sobre esta traducción al referir que, en los ensayos, de manera más *sociosituada*: “[...] un performer habita una pauta o partitura que lleva consigo la energía de su propia práctica a la ecología del grupo”.

PRESENTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN

Francisco Ramos

Para la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, Sensibilidades y Performatividades resulta muy satisfactorio poder presentar hoy la publicación de la traducción de una parte importante del trabajo titulado *Una retórica de la performatividad*, de la doctora Lynette Hunter, de la Universidad de California. El libro es producto de un proceso que empezó en 2017 con el inicio de la traducción y con diferentes intercambios con la autora, que fueron permitiendo clarificar aspectos de su pensamiento y de su experiencia como performer.

Este trabajo se constituye en un aporte muy importante para el público de habla hispana, en especial, para el mundo académico, y, en particular, para el proceso que se adelanta en el Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ya que entrega una mirada de un nivel teórico muy elaborado, de un campo tan importante como la performance, sobre la cual en nuestro país ha habido mucha práctica, pero poca reflexión teórica.

La clara ubicación de la propuesta de la doctora Hunter en una posición específica, correspondiente a la performance política, hace que el libro se constituya en una invitación y un soporte para incursionar con la performance de manera más consciencia y reflexiva en nuestra propia ecología social, donde los procesos de transformación que el ejercicio performático promueve puede tener alcances muy importantes para actuar sobre las sensibilidades y las intersensibilidades que circulan en el entorno.

Aunque el texto tiene un cierto nivel de complejidad en busca de la mejor precisión de las ideas transmitidas, la profundidad de las diferentes temáticas da una importante información sobre la condición humana frente al ejercicio del poder y a la construcción cultural históricamente construida y fijada como una única alternativa por Occidente, despliega valiosas alternativas desde lo experiencial y lo vital para encontrar el cambio a nivel individual y colectivo.

Finalmente, quiero señalar que en aras de facilitar la comprensión se ha elaborado un minucioso glosario, que no debe ser considerado una fórmula rígida de semántica, sino una invitación a asumir posiciones reflexivas, e incluso una actitud creativa, para poder interactuar de la mejor manera con la obra.



Imagen del performance "Lo que no sabemos de una silla vacía". Dirección Álvaro Hernández. Archivo Álvaro Hernández.

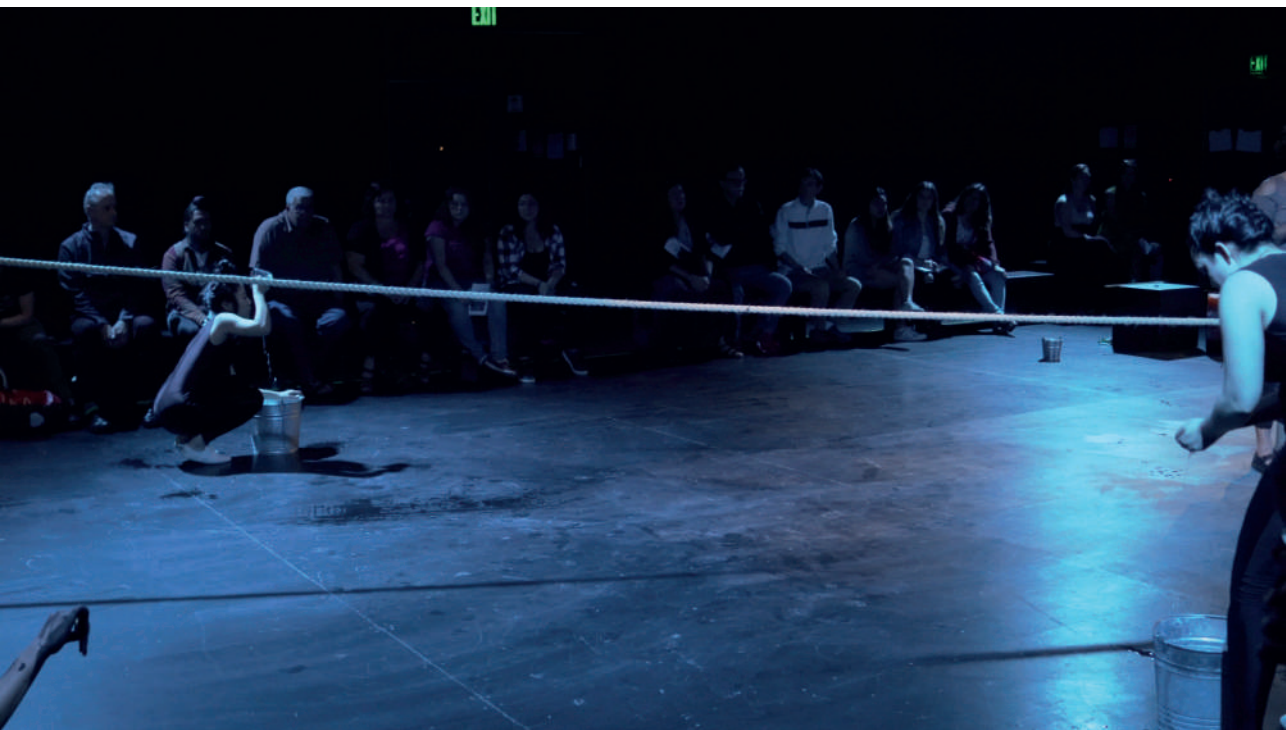


Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

EXPERIENCIAS DE TRADUCIR A LYNETTE HUNTER

María Teresa García

Difícil, tenso, tirante, arduo. Leer, leer y releer, volver al principio, saltar al final, dudar y por momentos sentir, más que entender ¿dudar? Así fue mi encuentro con el texto de Lynette. ¿Por qué tiene que ser tan difícil?, me pregunté tantas veces como las que estuve a punto de desfallecer y algo me retenía, algo así como una calidez que me provocaba atender a las palabras desde la bailarina entrenada que soy. Algo ya vivido, ya vivido y ya sentido, ya explorado *déjà vu*?

Y, entonces, el placer de seguir solo por el placer de hacerlo. Dejarse llevar por ese impulso que el *déjà vu* había desencadenado, y dejarse llevar por el placer de poder moverme dentro del texto. Unas veces tensa, contraída, otras plena y amplia y no pocas entorchada, aunque siempre deseando que se repitiera la delicia de dejarme llevar por la inercia atisbada. Y así fue, y sigue siendo hasta el presente, el encuentro, primero con las palabras y luego con la Maestra. Es como tener que habitar una y otra vez el laboratorio de corporeidad que hoy y siempre ha sido un salón de danza.

Tras traducir *Ways of being and being known* me queda la certeza de su fuerza retórica, que no está tanto en lo que dice, sino en lo que nos hace hacer... y formular nuevamente mi pregunta, ya no ¿por qué tiene que ser tan difícil? sino ¿para qué tiene que ser tan difícil? Y eso es una certeza.

El texto de la Política de la práctica —que uso aquí como ejemplo para esta breve reflexión— escrito por la profesora de la Universidad de California Davis, Lynette Hunter, ha sido traducido colaborativamente. El profesor Francisco Ramos realizó una primera versión de la traducción, la cual fue revisada y retraducida por mí a la luz de una versión más reciente que contiene adiciones y cambios al texto que no existían en la primera versión. La colaboración no está precisamente allí sino en la maraña imprevista e indeterminada a la que nos entregamos en el camino de hacer con-la-textualidad movida en el proceso de transitar- transformar-traducir. Francisco y yo situamos palabras y conceptos que entendemos de maneras distintas, cada uno de acuerdo con su propio acercamiento al texto y a la labor de la autora. Ese acercamiento, luego negociado, o más bien intercambiado, se sitúa en el constante movimiento del performance del traductor y la performatividad del hacer con el otro (la otra en este caso-traducida) y la materialidad sentida que mueve una lengua en otra. Separar los procesos que se sucedieron en el texto a través de la intervención del profesor Francisco Ramos o de la mía, sería en vano a mi modo de ver, más bien se trata de asumir el momento de cada uno en el proceso de conocer la potencia de la palabra en el proceso de devenir otro material distinto al “original”, que siente y cambia con el material, un *documentando* como lo ha llamado la autora.

¿De qué forma se transforma el texto al ser traducido? ¿Cómo toma forma el ser-traducido?

¿Cómo se soporta y sostiene el cambio que deviene en el proceso de traducir? ¿Qué se conserva y/o qué se pierde? ¿Qué se gana? ¿Qué nuevos modos de sentir las palabras y la textualidad emergen al sentir el cambio de una lengua a la otra? ¿Qué transita, se transforma y se traduce en ese movimiento conjunto?

En lo que sigue intentaré hacer uso de algunas palabras del vocabulario de la autora de este libro como mi propio modo de tratar de *articular*, o tal vez de tratar de seguir la fuerza de un *documentando* de lo que el proceso de traducción fue e hizo en mí.

Podría considerar que el proceso de traducción pasa por el a(resto, el sentir sentido de la palabra haciendo y dando paso a un reconocimiento de su propio devenir otra forma, forma doble, o doblada, plegada, doblez y envés

de la palabra materializando y materializándose en la otra-lengua, gramática desdoblada para ser-con.

Podría considerar que las palabras traducidas pasan por el devenir de la *complejidad somática* creada entre, a lo largo y *al lado de* las charlas con Lynette, de las prácticas que nos hemos transmitido, de las palabras entrecruzadas entre-ambos, abriendo y haciendo lugar para la apertura afectiva al lenguaje crítico y de la crítica de un pasar y sostener el cambio de una lengua a otra. O quizá que a través de los intercambios vividos de los cuales los dos hemos sido parte, va emergiendo algo *al lado de* que intenta navegar a la deriva de las entrelíneas de la página.

La traducción como un *documentando*, es decir, un hacer de la palabra en el devenir de la palabra texto y textura, en la página que se abre sin entender de lleno o en pleno lo que la “autora” dice. “Autora”, una palabra que Hunter no usa, negando la propiedad del conocimiento, de las palabras dichas y sentidas en estos textos, y poniendo énfasis en *lo apropiado* de una palabra tras otra en el vaivén y cadena de acontecimientos, echado a andar, en el entretejido del texto y su puesta en marcha de una textualidad y performatividad que solo se hace posible en el encuentro, y en la memoria y presencia de los encuentros con ella y sus prácticas de transmisión, del pasar de un cuerpo a otro, de mover y ser movido en la ecología del hacer en conjunto.

Quisiera decir que no es de mi competencia el entender en este proceso, o tal vez que no lo hago de mi competencia, sino que más bien atiendo al paso y el pasar, el echar a andar una cadena de afectos que suceden, acontecen y hacen sin saber cómo, ni qué. Pero sí, lograr entender que las palabras se filtran en mi cuerpo como la lluvia en los poros abiertos de la tierra y componen y descomponen todo lo vivido y lo que viene a ser de la relacionalidad ecológica entre cuerpos y palabras, eventos e historias, que se traslapan en las enseñanzas de la autora de estos textos a mí, durante las clases, las charlas, las cenas, las visitas y las prácticas que logramos pasarnos.

La traducción lee y relee sin entender mucho, o todo, solo parte, o menos que parte, y sin embargo insiste, toca, desplaza, mueve, hasta que se siente y asienta y *encamina hacia* nuevas sentires y sentidos. Traducir entonces como hacer con otro, sobre la palabra puesta en movimiento por el otro, al hacer algo más que une y diferencia. El transitar por esa “proximidad imprevista” (Massey) que se abre al dejarse llevar en el viaje inesperado que el otro propone, un leer y releer recostándose y *comprometiéndose* en el movimiento que se ha echado a andar. Y aun si yo conozco a la profesora Lynette Hunter personalmente y he

permanecido en relación constante con ella, como estudiante, amigo, colega, aprendiz, colaborador, me tiro a la página, abierto a reconocer no-conocer más y menos que el filtrado, goteo de las palabras en mí mismo y darme al cambio. El pasar de la traducción no como solo algo acerca del sentido, sino también del filtrado sonoro, de lo que hacen las palabras, lo que llevan consigo al ser vueltas otras, del encuentro de nuevas palabras y del *encaje* de aquellas en estas, en la nueva lengua, huésped, receptor, habitar.

Recuerdo una larga conversación que iniciamos con la profesora Lynette Hunter para tratar de encontrar una palabra adecuada en el español para traducir uno de sus conceptos. Aunque en ese momento yo imaginaba que de algún modo ya conocía el vocabulario de la doctora Hunter, no era para nada cierto. La conversación se fue alargando por horas para poder medio hilar extremos remotos del tejido conceptual, e ir anudando la retórica y su performatividad enredándose en el hacer-sentir-pensar de esta práctica que se iba desplegando al intentar hacer transitar la fuerza energética de una palabra hacia la otra, sin perder el movimiento de una a la otra, sin dejar que ni la una ni la otra se impusieran, sino más bien tratando de hacer que ambas se sostuvieran y apoyaran una con la otra, hasta que algo pudiera ser reconocido, sentido, sin la seguridad de ser cierto. Solo un pliegue en las comisuras del afecto.

Realizar la traducción del trabajo de Lynette fue una experiencia muy especial, que significó crear en mí una necesidad, la de estar atento a mi propia intuición para poder percibir diferentes aspectos no convencionales de la obra, pues esta no es un ejercicio específico de racionalidad sino una presentación profundamente humana del significado del carácter transformador de la performance en el contexto político de la sociedad. Esto se refleja en la bondad que se siente en las expresiones de Lynette hacia la condición humana, lo cual no riñe con su profundidad conceptual. En el texto me encontré con el reto de poder pasarlo al español sin traicionar su significado, el cual desborda el mismo contenido. Esto me obligó a estar en una búsqueda permanente para poder librarme del peligro de la formalidad, del convencionalismo o de generalizaciones al traducir.

En este ejercicio me encontré con una situación bastante particular: en la medida en que el inglés es un idioma que se caracteriza por ser muy concreto, muy preciso y muy sintético, me resulta relativamente fácil enfrentarme a las traducciones que tengo que realizar por mis actividades académicas, pero en la obra de Lynette me surgió la necesidad de la precisión de una forma nueva, que implicaba la concordancia entre la experiencia y la escritura, pues la autora, para lograr dicha concordancia, realizó construcciones gramaticales no convencionales, incluyó signos por fuera del alfabeto fonético y utilizó el mismo espacio donde se está plasmando el texto para hacer de este una escritura performativa.

De tal manera que el desafío en esta traducción implicaba, no solo pensar cómo poder pasar unas páginas a otro lenguaje, sino también cómo lograr el traslado cultural, teniendo en cuenta que se trataba de formas de expresión novedosas, caracterizadas porque estaban fuera de la linealidad propia de la cultura impresa. Este ejercicio me generó incertidumbre en diferentes momentos, pues a medida que me adentraba en el texto sentía que podía estar yendo por un camino diferente, talvez dando mi propia versión y de manera distanciada de las intenciones de la autora, y sin poder contar con el auxilio de los diccionarios a traductores. De modo que la experiencia me hacía sentir, de alguna manera, en un terreno inseguro, porque estaba siendo llevado por fuera de la lógica convencional a la que estoy acostumbrado, lógica que a todos nos da mucha comodidad porque nos da la fórmula o el molde adecuado, pero que tiene la desventaja de sacarnos de nosotros mismos y por lo tanto alejarnos de nuestras propias posibilidades creativas.

Entonces, yo estaba obligado a avanzar en este terreno inseguro, con la responsabilidad de no mentir, de ser fiel a la expresión de unas ideas, pero

también de unos sentimientos, que no podía encontrar, así que me encontraba con una doble dificultad: por un lado, la necesidad de comprender, de poder replicar en mi mente lo que percibía del texto y, por el otro, de encontrar los medios adecuados para expresar esta comprensión, y no se trataba simplemente de buscar sinónimos o recurrir al diccionario ideológico de la lengua española — que se supone es el mejor recurso para encontrar los términos apropiados cuando se va a realizar un informe de investigación— para buscar equivalencias.

La experiencia posterior, al contar con la traducción terminada y tener la oportunidad de escuchar las conferencias de Lynette, llevadas a cabo en el Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes, así como al tener la interacción con los otros traductores que colaboraron durante las sesiones, entre ellos el profesor Álvaro Hernández, con quien pudimos hablar de algunos términos, que me permitieron verificar la existencia de coincidencias, fue de satisfacción, pues pude encontrar una serie de relaciones gracias al encuentro del sentido de algunas partes que aún no me quedaban claras. La complejidad se debe a no tener la consciencia de que hay otras formas de percibir, pues un requerimiento de este tipo de propuesta es que nos tenemos que liberar de la linealidad de la percepción, algo que resulta muy difícil, si tenemos en cuenta que nuestra mente, moldeada por Occidente, está construida sobre patrones rígidos de pensamiento basados en la cultura impresa que obliga a asumir caminos únicos donde todo debe darse secuencial, ordenado, clasificado, limitado, justificado con una causa y un efecto, etc., que no permite comprender conceptos como el *a(resto)*, el *al lado*, el *encaminarse*, la *posicionalidad*, y muchos otros. Con el planteamiento de Lynette en su charla, del rechazo que tenemos a lo nuevo, de que queremos siempre encontrar lo mismo que se presenta como dado, y que se basa en el afán de producir un encajamiento de lo nuevo en lo viejo, de tal manera que lo que no encaje en lo que ya está en la mente debe ser descartado, comprendí por qué la preocupación de mantener los términos, no ajustados a estructuras gramaticales rígidas, en el flujo del texto, algo a lo cual, debo reconocer, yo había mantenido resistencia, a pesar de que lo había hecho.

Así que llegué a la conclusión de que el hallazgo de una nueva forma de presentar unas ideas y una experiencia, como lo hace Lynette, se constituye en una amenaza a nuestros pensamientos fijos y a nuestras ideas limitadas, pero también en una promesa de encontrar nuevas dimensiones vitales en nosotros mismos, que nos invitan a experimentarnos y a vivirnos de una manera distinta, que tiene mucho más que ver con lo que realmente somos que con los esquemas externos incrustados en nosotros. Pero también a asumir una actitud política desde la performance frente al entorno que nos reduce y determina, sin darnos la oportunidad de conocer la totalidad de nuestra dimensión humana.

INTRODUCCIÓN

Traducción de Álvaro Hernández

Escrito por Lynette Hunter, Universidad de California Davis, 2020

Las personas que viven con la disciplina de los estudios del performance hoy en día suelen estar dedicadas a permitir y fomentar el trabajo ético y político de las y los performers. Este esfuerzo puede enfocarse en la performance pública, y puede atender a las actividades previas y posteriores a la performance. En cualquier caso, la disciplina se reúne en torno a la performatividad, esa cualidad de no-conocer que conduce al cambio impredecible, a algo que ocurre cuando la performer se involucra con su material y reconoce y corporaliza el cambio que le acontece cuando lo hace. Estoy agradecida con la Facultad de Artes de la Universidad Distrital, las profesoras y profesores, el personal de apoyo, las y los estudiantes de la ASAB, particularmente aquellas involucradas con la Línea de Estudios Culturales de las Artes y con la línea de Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. Las profesoras Sonia Castillo Ballén, María Teresa García Schlegel, y los profesores Francisco Ramos y Álvaro Hernández me han inspirado y alentado a perseguir mayores alcances de la práctica, la performatividad, y la performance. Permanezco en profunda admiración de las y los traductores de este material, especialmente dado que fue lo suficientemente difícil para mí encontrar las palabras en mi lengua natal, y el trabajo se ha enriquecido por los y las colegas que encontraron las palabras en su propia lengua. Gracias a todas y todos.

Los ensayos traducidos en esta colección son una performance de compromiso crítico. Fueron surgiendo a lo largo de muchos años y son informados por la generosidad de muchas performers que han estado dispuestas a hablar sobre sus experiencias. Sucede que los ensayos escogidos por las colegas de la ASAB

presentan un movimiento que comienza con “Pautando la energía daoísta/Scoring Daoist Energy” (2012, traducido por María del Carmen Palau), coescrito con Dylan Boyles, que ofrece un estudio del compromiso del performer con el material, generando una materialidad que los cambia. Se mueve a “Vías de conocer y vías de ser conocido/Ways of Knowing and Ways of Being Known” (2016, traducido por María Teresa García), el cual es una reflexión sobre las prácticas de la materialidad y sobre cómo el cambio que posibilitan se entrena y se integra en el cuerpo. El tercer ensayo, “Una política de la práctica” (2019, traducido desde una versión de 2017 por el profesor Francisco Ramos, que luego fue revisada y retraducida por Álvaro Hernández a la luz de una versión final provista por la autora en 2019) hace un caso para el trabajo político que pasa a través de los afectos de la performatividad a los afectos y efectos de la performance. El ensayo final “Ética, performatividad y género/Ethics Performativity and Gender” (2016, traducido por Sonia Castillo Ballén) es una conversación con dos performers acerca de la ética de los procesos en el ensayo y la performance.

El contexto daoísta del primer ensayo en la colección refleja la travesía filosófica que he hecho para encontrar el vocabulario apropiado para el proceso de abandonar el sí mismo, morfear con los materiales y diferenciar de vuelta a la persona que no solo tiene un sí mismo de un practicante sino también una subjetividad individual. El daoísmo no es definible, pero visto desde los fundamentos *a priori* de la filosofía liberal euroamericana sobre la autonomía individual, la lógica racional y el territorio aislado³, avanza una serie de asunciones: primera, que una persona es no autónoma⁴, segunda, que una persona vive en un mundo no-conocido para ella⁵, y tercera, que existen

3 Hunter (1987), que específicamente subraya las condiciones políticas liberales para la fantasía moderna, la cual se vuelve fundamental para el neoliberalismo.

4 El Tao Te Ching no conceptualiza la identidad autónoma, sino que recurre al proceso de “no diferenciación”. Ursula Le Guin, y otras, traducen el sí mismo de una persona que ha encontrado la “vía” del ser, con la palabra “triplemente no-diferenciado” (Lao Tse 1998). Star coteja los conceptos “sin forma” o “sutil” como otras traducciones del texto (Star 2002, 124).

5 La importancia de reconocer y acoger que uno no puede conocer el mundo corre a lo largo del Tao Te Ching. De hecho, todos los capítulos iniciales enfatizan la “innombrabilidad” de la “vía”, el valor del no-conocer y del no-hacer (Le Guin, capítulos 1, 2, y 3 respectivamente). Un gran líder intenta que la gente se haga “ignorante”, en otras palabras, reconocer que no-conocen el mundo.

ecologías apropiadas para alentar el compromiso del sí mismo no-autónomo con las cosas a su alrededor (Zhuangzi 1964, 44).

Estas aproximaciones daoístas infunden los ensayos con sugerencias para pensar acerca de la performatividad. Los estudios del performance siempre han estado interesados en *lo apropiado*, desde el trabajo sobre el contexto en el debate entre Derrida y Austin (Derrida, 1971 [1987]), pasando por el concepto de Butler de constitución (Butler 1993), a la situacionalidad de Haraway (1988, 575-599), al *milieu* de Manning (2013). Cada vez más, estos estudios se nutren del conocimiento tradicional indígena y de la teoría crítica que ha aprendido de las miradas indígenas del mundo (De la Cadena 2010, 34-70; Povinelli 2011; Hunter 2005, 51-58; Hunter 2016, 36-69). Sugiero que *lo apropiado* enseñado por las tradiciones de la performance del mundo entero es sobre todo acerca del entrenamiento en formas que sostienen un sí mismo a través de lo que acontece -en términos daoístas esto incluye el *morfear* del sí mismo en ecologías no diferenciadas y como este se diferencia de vuelta. *Lo apropiado* ayuda a atender al cambio que acontece no solo en los cambios particulares del ensayo y la performance, sino también a los cambios previos de la complejidad somática del sí mismo cuando se compromete a través de prácticas tradicionales con el material de su hacer arte.

Debido a que las y los performers entrenan en prácticas que les alientan a co-laborar con los materiales que no-conocen, ese no-conocer es una actividad política que directamente aborda las preocupaciones relacionadas con el supuesto sociocultural neoliberal de que todo en la cultura y la sociedad está discursivamente determinado, y nada puede existir fuera de sus parámetros. Esta perspectiva ni siquiera puede reconocer los eventos que sí suceden afuera de estos parámetros, que están radicalmente *afuera-con* del discurso, y que toman lugar *al lado de* las estructuras hegemónicas. “Al lado de” se vuelve un concepto clave en la exploración de la política de las localizaciones sociales no-discursivas, las que yo defino como “sociosituadas”. Al respecto, me baso en los estudios feministas del conocimiento situado y en la filosofía afropesimista (Wilderson 2020), ambas de las cuales intentan vocabularios para hablar y/o no hablar sobre las partes de nuestras vidas vividas *afuera-con* del discurso euroamericano.

Si performance es usualmente la localización sociocultural primaria para que las y los performers generen la performatividad que pueda sostener el cambio político a través del compromiso de la audiencia, esta es precedida por prácticas de ensayo —o laboratorio, o taller, o estudio, o cualquiera que sea el sitio relevante para el medio— usualmente más sociosituadas, en las que

un performer habita una pauta o partitura que lleva consigo la energía de su propia práctica a la ecología del grupo. Y el ensayo es precedido a su vez por cada practicante habiendo practicado su oficio, o habiéndose comprometido con su material de una forma que cede autonomía, se abre a lo que es no-conocido y acoge lo que luego sucede. Estas prácticas están adicionalmente precedidas por años de aprendizaje acerca de cómo abrirse a los materiales, cómo abandonar el sí mismo personal en la ecología con los materiales y cómo diferenciarse de vuelta al sí mismo una vez más -pero con un sí mismo necesariamente cambiado y una subjetividad necesariamente alterada. Reconocer la energía de ese cambio, encontrar una forma que llevará ese cambio al ensayo y de allí a la performance es también parte de una práctica y es profundamente política.

Los ensayos del libro construyen un caso para la performatividad como un lugar para la discusión de las practicalidades de generar acción política en las ecologías al lado de, en los contextos no reconocidos por las perspectivas discursivas actuales. Central a esta acción está la voluntad de trabajar con materiales que no-conocemos como una condición de coexistencia con ellos, porque nunca podemos conocerlos. El trabajo crítico subyacente que intentan estos ensayos en su atención a la performatividad y la performance coincide con la aserción de que la mayoría de personas se involucra en los cambios que provocan los materiales no-conocidos, pero que las y los performers hacen esto cada día como su trabajo. Una mejor comprensión de lo que las y los performers hacen cuando practican con un no-conocido, en la performatividad, ofrece discernimientos sobre los tipos de trabajo político que se están haciendo no solo en la performance sino en la vida diaria.

REFERENCIAS

- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Routledge.
- De la Cadena, Marisol. 2010. "Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections Beyond 'Politics'". *Cultural Anthropology* 25 (2) (May): 34-70.
- Derrida, Jacques. 1971 (1987). *Limited Inc.* (Samuel Weber y Jeffrey Mehlman, trads.). Northwestern University Press.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial". *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- Hunter, Lynette. 1987. *Modern Allegory and Fantasy*. Macmillan.
- . 2005. "Equality as Difference: Storytelling in/of Nunavut". *International Journal of Canadian Studies* 39 (3): 51-58.
- . 2014. *Disunified Aesthetics; Situated Textuality, Performativity Collaboration*. Montreal: McGill Queen's University Press.
- . 2016. "Listening to Writing: Performativity in Strategies Developed by Learning from Indigenous Yukon Discourse". *Journal of Canadian Studies* 50 (1): 36-69.
- Lao Tse. 1998. *Tao Te Ching*. Shambala.
- Manning, Erin. 2013. *Always More than One: Individuation's Dance*. Duke University Press.
- Povinelli, Elisabeth. 2011. *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*. Duke University Press.
- Star, Jonathan, trans. 2002. *Tao Te Ching*. Tarcher.
- Wilderson, Frank III. 2020. *Afropessimism*. Liveright.
- Zhuangzi. 1964. *Basic Writings* (B. Watson, trad.). Columbia University Press.



Imagen del performance "Lo que no sabemos de una silla vacía". Dirección Álvaro Hernández. Archivo Álvaro Hernández.



Imagen del performance "Lo que no sabemos de una silla vacía". Dirección Álvaro Hernández. Archivo Álvaro Hernández.

PAUTANDO LA ENERGÍA DAOÍSTA. UNA RETÓRICA DE COLABORACIÓN¹

Dylan Bolles, Lynette Hunter²

Traductores: María del Carmen Palau, Álvaro Hernández

Este artículo explora el uso de principios corporalizados³ de flexibilidad, cambio y colaboración desde la perspectiva de la filosofía daoísta dentro del sitio-particular según lo articulado por Ilya Noe:

La particularidad-del-sitio ofrece una dinámica de largo plazo de ida y vuelta dentro de posibilidades y limitaciones localizadas, hechas y rehechas. [Es]... una conversación, un proceso de construcción colaborativa: una forma recíproca y simultánea de dar forma y ser formado, un continuo reaprender, ensayar e improvisar de diferentes maneras para reconocer y responder en el momento y con plena conciencia⁴.

-
- 1 Este artículo fue publicado por primera vez originalmente en inglés en 2012 por Lynette Hunter y Dylan Bolles, vol. 5.
 - 2 Quisiéramos agradecer a Desmond Murray, presidente de Lishi Internacional, por sus aportes y su guía, y también a los estudiantes avanzados Alex Boyd, Clive Nunnington y Claire Scollan, por su participación y retroalimentación durante las sesiones exploratorias.
 - 3 N. T. se interpreta *embodiment* como “incorporar”, “encorporar”, “encarnar”, o “sentir en el cuerpo”. La traducción usada en este texto de la palabra *embodiment* es corporalizar o corporalización.
 - 4 Ilya Noe, “Site particular”, en *Mapping Landscapes for Performance as Research*, editado por S. Riley y L. Hunter. (Londres: Palgrave, 2009), 208.

Debido a que el daoísmo se aprende a través de diferentes medios-escritos, corporalizados, estéticos, etc.⁵ - genera muchas maneras de pensar y de ser. Una de nosotras (Lynette) es una historiadora de la retórica, interesada en explorar las formas, estructuras y estrategias a través de las cuales la práctica daoísta entrena a las personas. El otro (Dylan) es un músico que trabaja sobre la atención y la conciencia con el uso de una gama de instrumentos musicales y de prácticas provenientes del mundo. Llevamos a cabo estas tareas mediante una práctica colaborativa que ha conducido a performances de Dylan cantando con Lynette haciendo historias de una sola palabra⁶, lo que nos permite acercarnos desde una perspectiva daoísta al trabajo retórico de entonación, resonancia, disonancia simpática y energía, acordando estrategias de escucha más detalladas a través de la narración que soportan el juego con sonidos vocales.

Nuestro primer contacto fue hablar sobre prácticas indígenas de cantos de garganta en la República de Tuvá en Rusia y en Nunavut en Canadá (Hunter 2005). Los cantos de garganta de Tuvá frecuentemente ocurren en paisajes naturales, los intérpretes funden sus voces con los árboles, el agua, el viento y otros elementos, recuperando la energía del pasado al presente mediante la captura de disonancias entre la memoria vocal mimética y la mimesis en el presente (Levip 2006, 77-78). La palabra “mimesis” significa aquí una práctica en la cual un cuerpo presente habita una pauta de improvisación mediada y sostenida en cualquier medio: sonido, visión, musculatura/visceral (Hunter 1996, 199-218). No se trata de una banal copia sino de un ensayo de la pauta a través de la corporalización (Lepecki 2010), lo que hace que la pauta responda a las necesidades del presente. El daoísmo abre esta significación al subrayar la conexión experiencial a una ecología de energías en el contexto vivido del performance que necesariamente cambia la manera como el cuerpo se presenta a sí mismo a través del instrumento. El canto de garganta inuit usualmente

5 N. T. La autora hace uso repetidamente de un guion que abre una idea derivada (que cumple la misma función del paréntesis), pero que no vuelve a cerrar. Este gesto funciona simplemente como una coma, o una idea al margen.

6 La distinción entre sitio-específico y sitio-particular se ve ampliada por el trabajo sobre textualidad situada (Hunter 1999) que se basa en el trabajo feminista en estudios de la ciencia y la tecnología, especialmente aquel sobre el conocimiento situado de Donna Haraway (1988), sobre tiempo/espacio de Doreen Massey (2005), y sobre epistemología ecológica por Lorraine Code (2006). Esta genealogía abre los vínculos entre la filosofía daoísta y la textualidad situada como una retórica de lo particular.

involucra a dos personas que cantan una a la otra, jugando con el “presencian-do” distinto de una pauta vocal de narración-sonora⁷.

Si bien este fue nuestro punto de contacto para el performance, antes habíamos entrenado juntos lishi, una antigua tradición de movimiento basada en prácticas daoístas de la energía. Esta es una práctica compleja originaria del noreste de China que conserva las técnicas energéticas relacionadas con la salud de un sistema familiar. Transmitida como un conjunto de textos corporalizados, lishi lleva consigo generaciones de conocimiento tradicional sobre la respiración, la alineación, técnicas, habilidades y prácticas de la energía; así mismo, tiene sus formas propias de taichi chuan, daoyin, kai men, y muchas otras formas tradicionales de movimiento daoísta, y sigue principios daoístas que infunden prácticas artísticas que van desde la caligrafía, pasando por la música, hasta la danza. Los principios se refieren a conceptos de equilibrio, arraigo y “sensación” o afecto. El equilibrio daoísta se centra en la necesidad de mantener el movimiento a través de la aparente quietud, de modo que no hay punto de quietud que pueda llevar al estancamiento o la inmutabilidad. El enraizamiento implica habilidades para el arraigo y al mismo tiempo desarraigo, de modo que podamos experimentar el contacto con la tierra, al mismo tiempo que mantenerse profundamente flexible y listo para el cambio⁸.

Este acercamiento daoísta corporalizado sugiere que el afecto no es necesariamente algo hecho a ti, o por ti, sino que es más bien una experiencia colaborativa en un momento de conexión sensorial tal como un toque o un sonido que solo ocurre en el contexto que lo permite y que cambia todo y a todos los que participan. La colaboración en las prácticas daoístas invoca a otros principios como el “ceder”, que requiere una cuidadosa intencionalidad y concentración, trabajando con y redireccionando la energía del entorno. El cambio que genera la colaboración algunas veces es bienvenido y otras veces necesita tiempo para incorporarse en la vida transformada que surge de allí. En

7 Puede consultarse en <http://technorati.com/videos/youtube.com/watch%3Fv%3D-qnGMOBIA95I>

8 Sensación y percepción sensorial son centrales para muchas discusiones sobre el afecto que tienen lugar actualmente en la teoría estética y el performance. El principio filosófico de “sensación” en el daoísmo arroja una luz particular a esta discusión y ofrece un acercamiento de mucha utilidad al conocimiento corporalizado y la experiencia (Csordas 1999).

ocasiones, el cambio nunca es materializado y en otras se piensa que el cambio ha ocurrido y luego se cae en cuenta de que un cambio mayor está sucediendo.

Los principios daoístas mueven el concepto de práctica radicalmente hacia el proceso. El daoísmo es una filosofía que no permite a las personas simplemente replicar el poder cultural, sino que produce nuevas formas de acercarse a la cultura, a la sociedad y al sí mismo que están impregnadas de una energía que atrae al mundo, en lugar de imponerse sobre él. Fue así como el entrenamiento daoísta en técnicas de respiración, alineación y energía nos ofreció un medio para el trabajo en la estética y en la performatividad⁹ de la historia- sonido vocal, y en el presenciando de la memoria mimética vocal. En esta práctica, Dylan estaba empleando sus cuerdas vocales como un instrumento. Lynette tomó el concepto de historias de una palabra de los contadores de historias inuit y lo llevó a su trabajo sobre lenguaje poético, etimología y la historia cultural y corporalizada de la retórica y el lenguaje (Hawhee 2005). En la práctica y en el performance, Dylan soporta el habla con el canto y Lynette el canto con el sonido generado por el morfema, el silábico, la consonante, la vocal y otros sonidos de las palabras que surgen. Lo que se vuelve central para el performance del sitio particular es la retórica daoísta de tipo-proceso de esa colaboración.

Producir los sonidos, al igual que practicar los movimientos daoístas, crea y dirige la energía generadora de interacción afectiva entre las personas y los materiales en el sitio particular. Aunque no es difícil entrar en resonancia con el medio ambiente y la audiencia, ha resultado difícil hacerlo de tal manera que sea críticamente legible cuando hablamos desde la posición del conocimiento corporalizado y tradicional, en lugar del conocimiento escrito. Queremos subrayar la contribución de la filosofía daoísta a la emergencia actual del conocimiento situado, la fenomenología y la estética, lo que muchos filósofos y críticos llaman ahora “performatividad”, aunque los medios de lo corporalizado y de lo escrito a menudo se opacan entre sí.

Los procesos del conocimiento situado no son cerrados. En común con las prácticas daoístas no prescriben conjuntos rígidos de reglas o lineamientos fijos de contenido que puedan reducirse fácilmente a las afirmaciones de he-

9 Esta es una “performatividad” que hace algo diferente a la noción de Judith Butler de performatividad como identidades construidas repetidamente a través de prácticas citacionales complejas, y es más cercana —aunque guarda diferencias— al sentido de lo “performativo” de Diana Taylor, que media entre el discurso hegemónico y la agencia hegemónica. Para una breve crítica de esta última, véase Hunter (2018, 7).

cho. Son intensamente prácticos más que pragmáticos, si bien el conocimiento situado es un marco de referencia occidental cada vez más reconocido para pensar sobre formas de conocer, incluyendo el conocimiento generado por el performance, este carece de los principios daoístas de flexibilidad, cambio y afecto colaborativo, necesarios para arraigarse en lo particular. El conocimiento sistémico, como nos recuerda el Tao Te Ching, es importante para mantener los mitos que soportan el statu quo. Lo particular, por el contrario, nos conecta con el momento presente, a la necesidad más que al deseo, a la conciencia atenta y central para esa conciencia, es el modo de colaboración sobre el cual insiste la filosofía daoísta¹⁰.

Lo particular está siempre en peligro de ser eliminado por lo sistémico porque requiere más tiempo, atención y energía; sin embargo, sugerimos que la práctica artística puede recordarse a sí misma a trabajar dentro de la energía de la performatividad al escuchar el conocimiento corporalizado de los textos daoístas; así como en este estudio de caso utilizamos la práctica daoísta corporalizada para construir tal colaboración. El enfoque daoísta nos permitió llegar a ser conscientes del trabajo energético en las estrategias retóricas de la sintonización, la resonancia y la disonancia simpatética, así como pensar más radicalmente sobre la apertura del sitio específico, al sitio particular. A continuación, hemos adoptado un enfoque en el que el discurso crítico es también una forma de narración que puede pasar a través del escritor/orador para encarnar su propia manera particular. Así es que gran parte del ensayo consta de relatos.

Sintonizando

La manera como nos apoyamos durante la práctica siempre tiene un efecto diferente y, así mismo, cambia la textualidad de cada performance. Ese apoyo podría ser explicativo o central/periférico respecto de la energía de la

10 El conocimiento situado reúne estudios epistemológicos de formas de conocer que no son centrales o reconocidas por la sociedad o cultura dominante, que suelen provenir de comunidades ajenas a las formas de comunicación aceptadas, de estudios sobre aprendizaje que tienen lugar en el proceso de observación y práctica comprometidas. Un ejemplo de lo anterior podría ser el pensamiento feminista afro de las décadas de 1980 y 1990, o de grupos de personas como el de Donna Haraway, que trabajaron sobre la producción de conocimiento de mujeres en la ciencia. Un ejemplo de esto último puede ser el estudio sobre la adquisición del lenguaje en los niños, o el trabajo en artesanía en plata, o la narración de cuentos (Hunter 1999, 207).

práctica; podría ser a través de una forma de conciencia y de registro; y también podría ser una escritura libre, dando forma a la textualidad con la escucha colaborativa. Tratamos de trabajar de manera consistente hacia la última: la escucha colaborativa que nos pide estar atentos a los efectos del apoyo, al cuerpo a través del sonido. Uno de los elementos que contribuyen a esa colaboración es lo que Dylan llama “sintonizando”¹¹ y Lynette: “encontrar la energía apropiada”. La sintonización requiere conectarse con el entorno en el que se encuentra y establecer una relación con su material. En una práctica de sonido situada, cómo lograr la energía vibratoria apropiada o la resonancia en el sitio.

Historia 1: En vapores¹² [Dylan]

“¿Qué vas a hacer después de la cena?”. “Después de la cena voy a buscar piedras”.

Buscando resonancia en Steamer Lane, Zachary trae un chico local y yo traigo a mi hija de cinco años, Naima [siempre volviendo a casa].

Estaba cantando para los leones marinos moribundos y ellos estaban escuchando.

Cuando escuchan algo “en el aire” ¿es un poco como nosotros escuchando algo “bajo el agua”?

Acercarse al recuerdo de la forma en que el mar ha labrado estas rocas, el punto, la saliva de arena, y una cámara más bien pequeña: estoy tocando su canción. Caracterizando el estilo que ella comenta como diciendo, “usted apenas sube allí y canta la canción - como si fuese nada”. Los leones estaban muriendo en las rocas en la cueva a la vuelta de la esquina de algunas olas de MM yo canté [estoy mucho tiempo viajando aquí] y la voz que era esa música es nada, pero el mundo sigue vibrando-muerte a “punto en curva a encontrar”. De vez en cuando, un libro salta de un estante en alguna parte

11 N. T. El término en inglés es *tuning*. Otra de las posibles traducciones es afinación, sin embargo, sintonizarse tiene un carácter menos musical y más ecológico a nuestro parecer en el contexto del artículo.

12 Steamers es el nombre común abreviado para Steamer Lane, una rompiente de olas de clase mundial en Santa Cruz, California. Un *steamer* es también un tipo de molusco comestible común de la bahía de Narragansett en Rhode Island, muy dulce y delicioso y lo suficientemente delicado como para simplemente cocinar al vapor.

y un zapato se repara a sí mismo y se nos recuerda. Levantaron sus cabezas. No podría decir que no estuviesen escuchando.

Si aprendo el lugar, el lugar también me aprende. La afirmación invita al pensamiento- ¿cómo aprende? Cantando en una cueva oceánica en Santa Cruz hay un nuevo timbre ubicación: olas, rock, leones marinos muriendo, Zachary y sus micrófonos (el ordenador cayó, estaba bien), todos nosotros cantando. Esta nueva ubicación cambia mi cuerpo para siempre.

Tuve que preguntarle a Zachary. No era nuestro lugar para irnos. Grabando el sonido de su paso, su llegada y salida. Algo extra en la voz. No es bueno tratar de recordarlo, ni siquiera necesario. Estamos hechos de esas cabezas de vibración inclinadas hacia atrás. ¿Escuchar? Cantar. El sonido de los leones marinos moribundos es una voz humana, había otros, y el sonido de las olas. Una canción escrita para alguien más, recompuesta.

Canté hasta el límite de mi vacío, tratando de ahuecar los huesos hechos de intentarlo. “Nada especial” como dice Suzuki (1976, 42).

Cada espacio tiene un potencial acústico diferente (Minh-Ha xiii). Así como los textos corporalizados del daoísmo enseñan sobre el movimiento, cada vez que se hace un sonido hay un lugar diferente donde la voz se dirige en retroalimentación. El sonido de resonancia hace como si crease espacio y tiempo particular, altera nuestra percepción (Massey 2005, 42-45). Con la sintonización el tiempo cambia, y un sentido del tiempo cambiado persiste como si el tiempo fuese un músculo que aprende a querer ser extendido.

Doreen Massey, en *For Space*, reimagina “espacio” como producto de las interrelaciones, con una multiplicidad contemporánea que está arraigada en las prácticas materiales siempre en proceso de realización. Ella señala que “tal vez podríamos imaginar el espacio como una simultaneidad de historias-hasta el momento” (89) y continúa argumentando que “espacio” es tanto temporal como espacial de manera que involucra una continua dislocación (2005, 53).

Si el tiempo se despliega como cambio, entonces el espacio se despliega como interacción. En ese sentido, el espacio es la dimensión social. No en el sentido exclusivo de la sociabilidad humana, sino en el sentido de comprometerse al interior de una multiplicidad. Es la esfera de la producción continua y la reconfiguración de la heterogeneidad en todas sus formas (Massey 2005, 61).

El desarrollo de Massey del espacio en espacio/tiempo y nuevos enfoques para el concepto de “límite” hace eco de las lecciones de los textos daoístas

corporalizados en los que los límites no solo se negocian continuamente, sino que también son porosos entre sí; cuando viajas a través del espacio, tu no solo lo alteras “un poco” sino que él te altera a ti (2005, 118).

Resonancia

La sintonización particular del sitio busca resonancia dentro del ambiente del acontecimiento. Todos los elementos en el ambiente se comprometen, ya que todas las cosas, incluyendo el ser sintiente, animales, plantas y otros materiales, tienen la habilidad de resonar. La conciencia atenta a todos estos elementos que se producen en la sintonización genera una ecología del espacio/tiempo que está siempre en proceso: no se preocupa de si “le gusta” el sonido, pero sigue la resonancia. Al igual que con la energía apropiada en la ciencia daoísta, la energía de un encuentro se mueve más rápido que la mente conceptual, no hay “tiempo” para abordarlo mentalmente, aunque permite un pensamiento corporalizado que se mueve con el momento.

Historia 2: Resonando con el paisaje [Dylan]

He oído hablar de un gran río en el fondo de la propiedad e insistí en que camináramos hasta allí. Nathan Lynch, un colaborador frecuente, profesor de la CCA, y mi empleador durante el fin de semana, fue reticente a llevarme, solo porque él sabía que es allí donde yo probablemente me quedaría. El río Yuba es una gran energía. Río abajo encontré ambas: la belleza y una gran herida: el túnel de una mina, abierto directamente a través de la montaña, desvió la corriente del río para permitir la panorámica. Los recordatorios de la habitabilidad de Midou se extendieron.

Hay una larga tradición de expansión de la voz en colaboración con entornos cargados energéticamente (Park 2003, 162-163). He probado y moldeado mi voz con la ayuda de los océanos, los ríos y las autopistas; en cuevas, túneles y brigadas del ejército. Hice planes para regresar vistiendo botas de caucho y ropa abrigada, y entonces, como una forma de agradecimiento, me sumergí (me eché) desnudo en el agua helada.

Fui invitado a hacer un performance al día siguiente después de la cena. Nathan y yo, con una trayectoria de diez años de colaboración artística entre nosotros, esperábamos hacer algo juntos pero estábamos “oxidados”, fuera de práctica. A la mañana siguiente, arriba en la montaña, traté de sentirme profundamente bajo la tierra, por debajo de lo que reconocemos como

sólido, lo que tan a menudo olvidamos que está también en movimiento, para sentir una presencia que se manifiesta al sentirla. Decidí adentrarme caminando en la profundidad del túnel y cantar, regresar caminando a la montaña, y entonces, cantar la energía de esas profundidades desde esas alturas: Nathan pasaría el día en la cima de la montaña, concentrándose en proceso de radiestesia, de sensibilización para captar la energía del lugar para nuestra actuación. Yo me quedaría junto al río.

Dentro del túnel, con mis pies descalzos aferrados a la roca húmeda, hice mi práctica vocal de más de una hora, resonando con cada respiración completa y aprendiendo el lugar a través de escuchar. En algún momento comencé a escuchar tambores y estuve a punto de perder el valor. Preguntándome por las decisiones que me llevaron allí, me alejaba de la frecuencia y luego lentamente me volvía a introducir en ella. Los tambores retrocedían y regresaban. Me quedé.

Más tarde, había demasiadas notas en un intervalo demasiado perfecto. Sentí que mi boca estaba abierta, pero no era yo quien cantaba. Sentí el peligro de la apertura. De lo que puede tomarse y de lo que puede ser liberado. Cerca del final, el sonido del agua corriendo pareció retroceder y una voz muy fuerte y humana se movió claramente sobre ella-mi propia voz.

Cuando regresé a la cocina era media hora después de la hora prevista, la gente estaba hambrienta, y yo dije, “ahora, vamos a hacerlo”. Nathan había elegido dos lugares, y yo elegí el que estaba bajo los árboles. Había dos piedras con surcos que servían para los silbatos de agua. Le pedí a Nathan que se acostara en el piso y produjera el bajo mientras yo contaba la historia en el sonido de mi experiencia en el túnel. Sobre los platos de comida, Welly preguntó: “¿Estuviste bien ahí dentro? ¿Qué pasó?”. Ella ya lo sabía, así que le conté sobre los tambores, el miedo y los cambios. Vio un cambio en mí que en cierto sentido persistirá para siempre.

Al regresar de la resonancia de una performance situada, el sitio en particular es similar a estar “atrapado”, estar en la ecología equivocada. El código Lorraine desarrolla el pensamiento ecológico como un “imaginario instituyente” (2006, 33), en el cual “conocimientos ecológicos son promulgados y principios ecológicos derivados dentro de un imaginario transformador, interrogativo y renovador” (2006, 28-29).

En nuestro intento por explorar el sitio en particular a través de una performatividad colaborativa, ampliamos esta definición de pensamiento ecológico

a la sintonización, a sabiendas de que teníamos que estar preparados para el cambio dependiendo de la ecología particular. Aproximarse a la sintonización y la resonancia a través de conceptos sobre la colaboración aprendida a través de textos daoístas encarnados, subraya que estos ocurren no solo con materiales no humanos sino también con otros seres humanos: aquellos que participan directamente en el performance y entre la audiencia.

Disonancia simpática

Las audiencias requieren una especie de escucha profunda y una conciencia de resonancia que produce colaboración; y en nuestro estudio de caso recurrimos a una mezcla de vocabulario musical y práctica daoísta. La resonancia se discute a menudo en términos de consonancia y disonancia. En resonancia simpática (simpatética), la consonancia armoniza toda la energía vibratoria; si esto crea un círculo consonántico cada vez más grande, puede ser dañino. La disonancia, en cambio, tiene connotaciones negativas, pero en realidad es un sonido más complejo de lo esperado (Schoenberg 1975, 282-283). Hay diferentes tipos de disonancia, o la disonancia tiene diferentes retóricas. El trabajo del sitio específico con frecuencia conoce y perturba un género, conoce y escucha los efectos disonantes. El trabajo del sitio particular, que necesita un largo entrenamiento y experiencia para captar el momento, está en proceso de disonancia, pero no sabe lo que pasará; la disonancia es impredecible.

Historia 3: Práctica daoísta para movimiento y voz [Lynette]

Tuvimos la oportunidad de hacer sonido/canto con Desmond Murray, el maestro principal del movimiento daoísta lishi y tres de sus estudiantes. Estamos en una gran habitación abierta con Desmond Murray. La habitación tiene suelo de madera y ventanas de cristal a lo largo de dos lados. Dylan se traslada al espacio central y empieza a cantar. Una a una las otras cinco personas entran en el espacio cantando notas que se unen a las suyas; para unirse, para juntarse, para reunirse en grupo, para juntarse, para poner en contacto cosas diferentes y que estas se sostengan; al principio nos encontramos cayendo en consonancias. Murray nos habló a través de los principios daoístas de crear un tiempo y espacio apropiados, mediante abrirse a la forma que los otros necesitan para responder, y reconocer el sentimiento de lo que se requiere de manera colaborativa - lo que él llamó "lo apropiado en un paisaje". Dylan llamó a esta estrategia "sonando", lanzar sonido (energía)

para aprender sobre la energía/resonancia de la habitación y los materiales que contiene, incluyendo a las personas.

Dylan dice: “Trato de escuchar para no poder predecir el sonido que saldrá”. Vemos que Dylan levanta los brazos para elevar la respiración, y que trabaja en diferentes posiciones y posturas corporales para encontrar el tono y la vibración del cuerpo, escuchar la resonancia, y aprender a “estar ahí” con él.

Sonido y cuerpo: atento, emergiendo, no en la cara sino saliendo de los huesos para abrir la piel. Oyendo, a la deriva hacia las posibilidades de la resonancia, re/sonancia, rehaciendo el sonido. Escuchando, re-ensayando el sonido a través del cuerpo en el presente. Escuchando con qi: expandiéndose hacia la periferia como si el cuerpo se hiciera más grande, más suave y poroso. Sintiendo dónde emergen las respuestas. Separando lo habitual / burlando lo escurridizo, eligiendo lo más difícil / tocando mi atención sobre ellos, fundiendo elección con la sensación de escuchar, la energía se encuentra / se superpone / se une / juega.

Volvemos al día siguiente. Dylan habla de que la sintonía no es consonante, no vibra con la misma frecuencia de otras. Alex recuerda a los cinco monjes daoístas cuya práctica matutina era el canto cacofónico - una habilidad para dejar que las diferencias en el sonido estén presentes en el espacio y no para resolverlas. Desmond habla de los diferentes tipos de relación que se pueden construir con la energía que mantiene la disonancia. Se sitúa en el centro de la sala y subvocaliza los sonidos. Nos encontramos moviéndonos hacia adentro o hacia afuera.

Escuchando la disonancia: localizando esos puntos en el cuerpo a medida que emerge con otros, en el lugar o ambiente, re/sonancia. A medida que el sonido se re-hace a sí mismo en el cuerpo, decidiendo llenarlo con energía desde el interior, y a medida que esa energía facilita encontrar el espacio. Entrando en la disonancia, sintiendo los patrones de tensión e intención. Aflojando la estructura.

Este ejercicio generó un espectro más amplio de consonancias y disonancias, especialmente cantando junto a los otros. Practicar con otras personas es muy diferente a trabajar por cuenta propia. Nos entrena en la conciencia, nos alerta sobre las formas en que podemos negociar un espectro más amplio de energías en el mundo material. Al mismo tiempo, el animal y el no-sentiente nos recuerda la lógica asuntiva, las bases comunes que establecemos para definir “humano” y la posibilidad de imaginarnos fuera de esa definición.

Más tarde nos encontramos en el exterior en un quiosco de madera rodeado de árboles bordeados por un río. Tratamos de escuchar la vibración subvocalizada que nos rodea. Dylan canta y caminamos a su alrededor, siguiendo y amplificando la sensación de covibración disonante que viene de la atracción entre las vibraciones ambientales y las nuestras. En momentos de esta tercera práctica nos encontramos siguiendo la energía de la disonancia. El sonido se vuelve momentáneamente sin esfuerzo.

Murray describió una serie de principios daoístas para el movimiento con otros, el más sutil de ellos es la “reacción simpatética”, una interacción kinestésica dentro de una ecología análoga con un espacio y tiempo multitudinarios, con una topografía recíproca (Lepecki) y una textualidad situada. La “simpatía” puede ampliar la energía para captar más resonancia o, como en el caso del sitio particular, puede jugar con la disonancia, permitiendo que el juego lidere el movimiento. Este último tipo de retórica la llamamos aquí disonancia simpatética.

Trabajo con la energía

La disonancia simpática requiere habilidad, arte y técnica para trabajar con energía. En la práctica de lishi la disonancia simpatética es difícil de mantener. Se debe trabajar sin esforzarse, puesto que la disonancia simpatética está continuamente en proceso. Estos textos corporalizados están lejos de ser casuales. Los practicantes se entrenan durante décadas para enfrentarse a la densidad del presente. La sintonización no puede ocurrir sin las consonancias y disonancias que surgen de materiales particulares, y el entrenamiento permite incrementar - las habilidades para interactuar con ellas (consonancias y disonancias) de maneras complejas. Ilya Noe (2009) dice:

Un enfoque particular atiende al sitio no como algo que preexiste ya sea de manera formal, conceptual o ideológica; más bien como algo que se construye performativamente, a partir de los intercambios entre el artista, el entorno y el público. Se trata de una serie continua de procesos inter-relacionales y abiertos: siempre parciales, siempre situados, de múltiples capas, a menudo contradictorios y desordenados, y producidos por agentes activos que negocian entre posiciones de todo tipo y que trabajan a través de todo tipo de relaciones. (207)

Situar la sintonización depende de cada ecología en particular, y de lo que se construye en un lugar donde no se sabe lo que va a suceder, donde el proceso toma el control.

La retórica de los textos daoístas corporalizados nos ayuda a reconocer que cuando nos ponemos en el proceso de situarnos, las disonancias que hacemos entre nosotros y otros materiales nos transforman. La colaboración es un proceso en el que sintonizar nos sintoniza, nos activa en una disonancia corporalizada, en un desacuerdo que invierte con nosotros en los demás (Nancy 1991), y descarta las suposiciones sobre la igualdad y la diferencia esenciales.

Después de la práctica conjunta en el movimiento daoísta lishi, y los talleres con Desmond Murray, desarrollamos nuestra práctica colaborativa de seis meses con voz cantada y hablada, en preparación para actuar en una conferencia daoísta. Suministramos el siguiente texto a los participantes del seminario:

Historia 4: Notas al programa para un performance

“Valorando el performance daoísta”

¿Por qué es daoísta esta práctica performativa? Porque ella mueve energía.

Colaboración: estar en sintonía; una activación en lo encarnado a través de una disonancia simpática; energía apropiada.

La filosofía daoísta involucra una cultura de colaboración que pide abrirse a la forma en que otros necesitan responder. La transmisión y valoración del conocimiento en lishi es paralela a la forma en que Dylan ha estructurado su mundo compositivo. El conocimiento no es estable, sino que siempre está en proceso - este es también un campo epistemológico cuidadosamente delimitado por el conocimiento situado.

Situarse: practicar en un lugar donde no sabemos lo que va a pasar, donde el proceso puede tener lugar, donde nos conectamos con la energía del espacio/tiempo que también hicimos y por la que fuimos hechos.

Sintonización: escuchar atentamente la energía particular de un tiempo/espacio por la que al mismo tiempo afectamos y somos afectados.

Escucha atenta: una especie de escucha profunda, un acercamiento a los materiales del entorno de forma colaborativa. Escuchando más allá de lo que somos conscientes de escuchar, necesariamente no sabemos lo que estamos haciendo o quiénes somos, o dónde termina nuestro cuerpo; sin embargo, percibimos cambios tanto afuera como adentro, de tal manera que nunca más seremos lo que somos ahora.

Disonancia simpática: ocurre con nosotros y dentro de nosotros, y necesita una técnica de no esfuerzo. En ella no se sabe lo que va a pasar, nunca se

puede pensar “es lo que es”. La disonancia simpática construye resonancia dentro de los materiales particulares del espacio, de maneras que también afectan el tiempo, o la experiencia del tiempo.

Enviar energía sonora al espacio para ver lo que hace del tiempo, dar vueltas, llenar el vientre con el aliento mientras se vacía la mente; luego, a medida que el sonido emerge, mi rostro registra tu sorpresa, la amplitud del tono envía una multiplicidad de energías sonoras, proporcionando una medida, permitiendo la retroalimentación en muchas frecuencias.

Técnica sin esfuerzo: hacer/no hacer; compromiso constante con el potencial de la disonancia simpática; ser capaz de amar lo que se necesita.

Música/sonido/energía: el sonido tiene el potencial para la música - se activa como música por el género (el conjunto de convenciones por las que una comunidad da sentido al sonido).

El ruido, como el silencio, habla de una ausencia particular anunciada por y dependiente de una presencia particular. Ni la música ni el sonido dependen del discernimiento de la frecuencia audible, ya que la energía vibratoria se mueve fácilmente entre medios - voces en nuestras cabezas - sentir la vibración - escuchar la página a través de la composición y los sistemas de símbolos lingüísticos

Práctica daoísta: mueve energía en un campo continuo de particularidades.

Es bueno tener una práctica. La enseñanza daoísta nos dice que siempre hay una brecha, un momento/espacio cuando el proceso es posible y la energía está haciendo. En este performance ofrecemos la posibilidad de una realización colaborativa. ¿Cómo te sientes?

Colaboración

Historia 5: Performance del sitio-particular [ambos autores]

Llevar la práctica al performance puso a prueba la forma en que los principios daoístas de textos corporalizados cambiaron nuestras ideas sobre el sitio en particular y el proceso de localización. En la práctica seguimos la energía del sonido, sin hacer distinción crítica entre lo “interesante” o lo “banal”, sino simplemente continuar. La pieza para la conferencia está basada en el tiempo - si algo sucede hacia lo que no apuntamos, tendremos que usar nuestro arte, nuestro conocimiento, para hacerlo parte del mundo.

Esto requiere habilidad, aunque parezca casualidad. Dos notas que son reconocidas culturalmente como “las mismas” pueden haberse producido cambiando la distribución de parciales mientras se cambian las cuerdas vocales, un cambio que puede o no producir la misma resonancia. Investigar palabras en la práctica de historias de una sola palabra, Lynette recurre no solo al sonido, sino también a una profunda comprensión entrenada por lishi, de la relación con el sentimiento de la palabra y de cuáles partes del cuerpo tienen que estar comprometidas para para que salga de la boca, de modo que, si una palabra se dice dos veces, esta sea diferente cada vez.

Dylan y Lynette acordaron que al empezar con él abriendo con el canto se trata de extender el ritmo del sonido, atrapar con el ritmo a las demás personas en la sala, y luego extender ese ritmo hacia la conversación, para que se escuche esta última con una atención diferente. Se trata de liberar una energía fuerte, eliminarla en parte con la charla, y crear un espacio en donde el público ya está cuestionando y ayudando a llenar ese espacio. Pero para generar un espacio multitudinario, una topografía recíproca, una particularidad situada, que permita el tipo de sinestesia horizontal que desafía la separación individual e insiste en los valores y sentimientos moldeados de manera des-unificada¹³ los intérpretes necesitan colaborar a través de una disonancia simpatética. El conocimiento daoísta corporalizado sugiere que una colaboración de apoyo establecerá el modo de interacción necesario para sintonizar y escuchar atentamente, y hará que los límites de la identidad, como la piel o la fibra, sean porosos: incorporalidad y excorporalidad, corporalidad. La mimesis deviene no solo la forma en que un cuerpo habita una pauta, sino en la forma en que la ecología del momento de todas las cosas sensibles y no sensibles pasa esa pauta a través de sus materiales.

En el performance, Dylan comenzó cantando y Lynette encontró un espacio en el ritmo para empezar a hablar. El canto se detuvo cuando ella introdujo los conceptos de energía daoísta que se estaban usando. Dylan se volvió hacia la habitación para asegurarse de que tenía un ángulo que podía ampliar su voz hacia la audiencia de treinta personas. Sabía que tenía que hacer posible que respondieran, pero sintiendo que el espacio dejaba una energía plana. Eran académicos y posiblemente algo avergonzados por el canto, ciertamente cuando la introducción de Lynette comenzó a descomponerse en el sonido de

13 N. T. El término en inglés es *dies-unified*. Lo traducimos como des-unificada con relación a la idea de separación.

historias de una sola palabra, muchos se volvieron ansiosos, un par de personas se fueron. Dylan sacó a relucir su ausencia en parte porque no quería que el público se sintiera demasiado cómodo: Lynette está hablando, ¿va a cantar él otra vez? ¿No lo va a hacer? Cuando Dylan llega por segunda vez hay alivio, no solo porque que el canto está allí, y llena el espacio, sino también porque el modo de colaboración de apoyo se está materializando.

Un miembro de la audiencia comentó más tarde que estaban tratando de entender lo que estaba sucediendo. Es difícil para un público el que haya dos “intérpretes” al frente que no están actuando para el público de una manera genéricamente reconocible. Cuando este miembro de la audiencia se dio cuenta de que era su cuerpo lo que se necesitaba allí, y que este cambió el espacio, solo entonces los asistentes se soltaron, se relajaron, y aunque la situación era inusual, los sonidos comenzaron a desplegarse en el espacio, dentro del cuerpo.

Cuando el canto regresó, trabajando con las historias de una sola palabra en disonancia sentida, creó un refugio particular para esta audiencia, una sensación de alivio de que el viaje está ocurriendo, una voluntad de participar atentamente. La gente volvió a la habitación. Este tipo de sintonización era necesaria para hacer el trabajo que los artistas venían a hacer; ellos tenían que hacer el espacio. Estaban situando el proceso, haciendo lo particular. Una vez hecho, Dylan bajó el volumen, se encargó de que la audiencia pudiera encontrar un espacio establecido para escuchar. Entonces el trabajo colaborativo de los intérpretes y el público, cada uno haciendo sonido y escuchando, podría comprometerse en una práctica común explorando la disonancia.

Entonces el trabajo colaborativo de los intérpretes y el público, cada uno haciendo sonido y escuchando, podría involucrarse en una práctica común explorando la disonancia.

La amplitud de la presentación y la intensa discusión que siguió parecieron haber atrapado a la audiencia en la práctica en un lugar donde su disonancia tenía sentido, literalmente, para ellos.

Coda

¿Cómo podemos hacer esto críticamente legible? En la práctica del movimiento daoísta, la energía “qi” es una forma general para nombrar muchos tipos diferentes de energía, incluyendo una energía “qi” que es particular al torso y una energía “li” que está en los materiales que nos rodean. El conocimiento corporalizado de los patrones de energía li se encuentra en toda la naturaleza - en las (ir)regularidades de un copo de nieve, los fractales de una línea costera, los hexágonos de una colmena, o la aparente aleatoriedad de las heladas en una ventana (Wade 2003). Los patrones de li pueden pautar la resonancia, al igual que los esquemas retóricos pautan la repetición, la variación y el ritmo, proporcionando continuidad a través de los cuerpos -figuras y tropos de la retórica, los elementos de la composición, o las historias, o los cuerpos reales. La disonancia inesperada, o ruido, por otro lado, es lo que no ha sido pautado, y cuando se contextualiza se convierte en sonido, pasa del proceso de trabajo de la disonancia simpatética a una disonancia y consonancia más predecible, del sitio particular al sitio específico.

¿Hacer algo críticamente legible lo hace sitio específico? Es difícil comunicar la sutileza de los textos daoístas corporalizados y su trabajo del sitio particular, para sintonizarlo dentro de un medio social donde pueda ser reconocido como una discusión crítica en la estética. Algunos lo encontrarán situado y otros al azar. Decir lo que no se ha dicho, pautar las posibilidades de sintonización, a menudo suena como ruido. Quien lo encuentra situado no lo “conoce” pero tiene una práctica que le permite escucharlo como sitio particular.

REFERENCIAS

- Code, Lorraine. 2006. *Ecological Thinking: The Politics of Epistemic Location*. Nueva York: Oxford University Press.
- Csordas, Thomas. 1999. "Embodiment and Cultural Phenomenology". En *Perspectives on Embodiment*, G. Weiss y H. F. Haber, 143-162. Nueva York: Routledge.
- Foster, Susan, 2010. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Nueva York: Routledge.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14: 3.
- Hawhee, Deborah. 2005. *Bodily Arts: Rhetoric and Athletics in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press.
- Hunter, Lynette. 1996. "The Puppeteer. Being Wedded to the Text". *Open Letter: Kroetsch at Niederbron*, 9th Ser., Nos. 5-6.
- . 2004. "Equality as Difference: Storytelling in/of Nunavut". *International Journal of Canadian Studies* 22.
- . 2005. *Critiques of Knowing: Situated Textualities*. Londres: Routledge.
- . 2008. "Performatics: Making a Noun Out of an Adjective". *On Performatics: Performance Research* 13: 2.
- Lepecki, Andre. 2010. "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal* 42: 2.
- Levin, Ted. 2006. *Where Rivers and Mountains Sing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Massey, Doreen. 2005. *For Space*. Londres: Sage.
- Minh-Ha, Trinh. 1999. *Cinema Interval*. Nueva York: Routledge.

- Nancy, Jean-Luc. 1991. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Noe, Ilya. 2009. "Site particular". En *Mapping Landscapes for Performance as Research*, editado por S. Riley y L. Hunter. Londres: Palgrave.
- Park, Chan. 2003. *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Schoenberg, Arnold, 1975. *Style and Idea*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Suzuki. Shunryu. 1976. *Zen Mind, Beginner's Mind*. Tokio: Weatherhill.
- Taylor, Diane. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Wade, David. 2003. *Li: Dynamic form in Nature*. Nueva York: Wooden Books.



Imagen del performance "Lo que no sabemos de una silla vacía". Dirección Álvaro Hernández. Archivo Álvaro Hernández.

FORMAS DE CONOCER Y FORMAS DE SER CONOCIDO¹

Lynette Hunter

Traductores: María Teresa García, Álvaro Hernández

Mediante enfoques sobre la corporalización, la colección de escritos del libro *Sentient Performativities of Embodiment. Thinking Alongside the Human*, editado por Lynette Hunter, Elisabeth Krimmer y Peter Lichtenfels (Lexington Books, 2016), del cual esta es su introducción traducida, replantea como agencia política, tanto la performance formalizada y escenificada como la social y cotidiana. En el proceso explora formas de conocer y de llegar a ser conocido en el contexto del no-conocer², una exploración basada en el supuesto de que los materiales del mundo, incluyendo lo que la gente culturalmente entrenada en el hemisferio occidental está entrenada para pensar de como el “sí mismo”, nunca puede ser completamente conocido. Muchas personas entienden el no-conocer y lo viven cada día, pero las interpretaciones convencionales de la filosofía occidental nos alientan a ignorar la imposibilidad de un conocimiento fijo y, de hecho, trabajan hacia la fijación como la definición moderna de la verdad. Los autores de la colección presentada en esta introducción y publicada en el libro *Sentient Performativities of Embodiment* ponen

-
- 1 Este texto escrito por Lynette Hunter es la introducción del libro *Performatividades sintientes de la corporalización: pensando al lado de lo humano* (*Sentient Performativities of Embodiment*), que fue publicado por primera vez originalmente en inglés en 2016 por Lexington Books.
 - 2 N. T. *Not-knowing* es traducido como no-conocer, lo cual es distinto a desconocer. No-conocer se refiere al reconocimiento de que nunca se puede conocer completamente al mundo, o los materiales con los que se relaciona un performer.

de presente la necesidad del proceso más que de la fijación y basan su estudio en exploraciones de la corporalización como una forma material para el cambio. La corporalización nos permite hablar sobre formas emergentes de conocer o devenir, sin estabilizarse ni en el conocimiento ni en la esencia, y los ensayos a menudo juegan sutil o abiertamente con la palabra escrita para enfatizar este compromiso con un proceso de textualidad antes que de fijación de texto previsible.

El libro *Sentient Performativities of Embodiment*³ se hizo posible gracias a un proyecto de investigación de tres años respaldado por la Universidad de California, Davis Humanities Institute. La investigación fue y es experimental, y existe un desacuerdo significativo y un compromiso desafiante entre los ensayos, así como una notable consistencia de interés y atención. Hay escritos de practicantes de teatro y danza reconocidos internacionalmente, los cuales se abren a detalles de la práctica, y permiten lecturas cercanas y sutiles del ensayo, así como un análisis de la performance formal y social. Además, hay una cohorte intensamente multidisciplinaria de pensadores críticos de las ciencias, las ciencias sociales, las humanidades y las artes que se ocupan de cuestiones sobre lo sintiente, lo “no humano” y la porosidad e incognoscibilidad de las cosas. Los ensayos se ocupan de la complejidad somática, la atención hacia el afecto y la agencia del afecto, la esperanza política y el riesgo de la performatividad emergente, y de los afectos socioculturales y los efectos de las articulaciones performativas.

La colección consta de cinco secciones⁴. El primer grupo de ensayos se centra en las maneras como conocemos lo que no-conocemos a través de la complejidad somática del sí mismo. La segunda sección se mueve mediante

3 Este escrito, como se ha anotado arriba, es la introducción al libro *Sentient Performativities of Embodiment* publicado en inglés en el 2016. Parte de esta introducción presenta cada uno de los ensayos de la colección. Hemos decidido traducir también la parte subtitulada Los ensayos del libro *Sentient Performativities of Embodiment: Thinking Alongside the Human*, aun si la colección de ensayos nombrados no hace parte de esta traducción, para que el lector capte el amplio espectro de investigación desarrollado alrededor de los temas de performatividad y corporalización al lado de lo humano. Este texto introductorio capta la materialización de perspectivas descentradas de lo humano, e interesadas en lo procesual a través de la investigación-creación o práctica como investigación en los estudios del performance.

4 Las referencias que se hacen a la colección, las cinco secciones, o los ensayos, son hechas en relación con el libro *Sentient Performativities of Embodiment/Performatividades sintientes de la corporalización*, y no con la colección de escritos de este libro, los cuales son, en su totalidad, de autoría de la profesora Hunter.

discusiones sobre cómo los practicantes entrenan para involucrarse con materiales aún no-conocidos en el mundo, y sobre las diferencias que ocurren cuando ellos son transformados por las prácticas somáticas de los distintos modos de atención. La atención para no-conocer también se puede reformular a través de la estética de los medios performativos. La tercera sección de ensayos se refiere a cómo podemos comunicar formas de conocer y devenir, que, por definición, todavía no existen en el discurso sociocultural. La performance formal genera el material-en-proceso que funciona como un medio, dando lugar a formas emergentes. Estas formas ocurren por medio del cambio en el cuerpo del performer que es habilitado por el entrenamiento somático y las estrategias atencionales -y por performer entendemos, cualquier hacedor de arte. En los estudios de la performance, esta emergencia suele denominarse *performatividad* (Hunter 2013, 133). La performance lleva estas formas emergentes hacia el discurso, donde pueden corporalizarse en el entrenamiento atencional de la audiencia, y potencialmente cambiar a formas sociales en las que su extrañeza causa inevitablemente perturbación o aparece el reconocimiento, llamado belleza. Las formas sociales también son producidas por el entrenamiento de las personas a lo largo de la vida, y el trabajo de la performance formal da información de su acción y agencia.

Tanto con la performance formal como con la performance social hay mucha más tolerancia que con la performatividad para los procesos emergentes, y mucha mayor presión hacia la estabilidad discursiva. La cuarta sección de la colección se centra en el *caminar* como una práctica que corporaliza el trabajo de un hacedor de arte en la vida cotidiana: sobre la complejidad somática, la estética emergente y las formas sociales de conocer y ser, a los cuales el *caminar* da acceso. Los ensayos en esta sección son también agudamente conscientes de la textualidad necesaria de la performance escrita para corporalizar los cambios somáticos del caminante cuando escribe. Finalmente, el último grupo de ensayos de la colección analiza una variedad de performances sociales, en particular, en torno a temas destacados por la teoría crítica racial, y explora cómo estas formas sociales pueden evadir, oscurecer e interrumpir el discurso —jugándolo en su propio juego— y cómo estas formas pueden sentir su camino a través de la experiencia somática en las tensiones discursivas de la performance de los cuerpos sociales, así como generar formas de conocer y ser inesperadas en la cultura, la política y la sociedad.

El trabajo del performer es arriesgar su sí mismo a través de la práctica, abrirse al cambio somático al mezclarse con los materiales de su hacer-arte. Esta apertura al cambio es una corporalización que convierte el trabajo performativo

en un medio particular de tiempo, lugar y materiales. Sin embargo, es una materialidad-en-proceso. La corporalización produce caminos para conocer el mundo, al mismo tiempo que produce caminos para hacerse conocido, porque conlleva el ser que se ha hecho diferente por el cambio del performer en el mundo. Los performers median los cambios que les pasan cuando se mezclan con los materiales apropiados para sus prácticas, y esos son materiales que no pueden ser conocidos del todo. Los hacedores de arte no responden haciendo un trabajo “nuevo” u “original”. En cambio, su tarea es entrometerse con aquello que discursiva y metodológicamente no se conoce, y generan caminos para conocer o devenir -con ese material. Esto se ha discutido en la crítica contemporánea a través de, entre otros, “agenciamientos” (Deleuze y Guattari 1988, 323-325), “textualidad situada” (Hunter, 2014 124ff), “virtual” (Masumi 2002, 30ff), “milieu” (Manning 2006, 124ff), “intra-acción” (Barad 2003, 803), y “devenir con” (Haraway 2008, 4ff).

Los o las performers trabajan para decir lo que no ha sido dicho antes; sin embargo, lo que está siendo dicho a través de su actividad no es nunca el caso, no es nunca un conocimiento estable o un ser esencial⁵. En cambio, los performers pueden ofrecer un proceso que entrega afecto y sensaciones (Brennan 2004, 5-12). Si los performers se mezclan con materiales particulares dentro de una ecología, lo que pasa es impredecible, porque hay mucho material que los seres sintientes no conocen. Se puede pensar que el afecto entra en juego cuando el performer se diferencia de estas ecologías del acontecer. Entonces el performer trabaja para encontrar formas para este afecto emergente, formas que son reconocidas en lo que he llamado momentos de “a(resto)” (Hunter 2014, 16 y 67ff). Son esos momentos en los cuales el performer repentinamente reconoce una forma repetible (Phelan 1993). Los performers se entrenan no solo para mezclarse con el material, para cambiar, diferenciarse de una ecología y reconocer formas emergentes, sino también para repetir esas formas a través de la corporalización. Las corporalizaciones que ponen materialidad en el proceso, generando un medio, dependen de la habilidad del performer para mantener la energía de formas emergentes dentro de la performance, para repetir en lugar de replicar. El trabajo de corporalización puede liberar maneras de conocer en vez de conocimiento en los mundos de aquellos que participan en la performance. Ello también puede liberar maneras de ser conocido en la sociedad.

5 Para Wittgenstein y Levinas sobre “diciendo” y lo “hecho”, véase Søren Overgaard (2007, 223-249); para una extensión de lo que “todavía no se dice”, véase a Hunter (2014, 16ff).



Performance "Elements" de Ota Shogo. Gira en Bogotá. Dirección Peter Lichtenfels.
Fotos de Luis Equihua.

Práctica

Los performers se entrenan en prácticas corporalizadas, a menudo formadas por miles de años de modos tradicionales de volver a rehacer el conocer y el ser, lo que confirma el reconocimiento de la imposibilidad de alcanzar el conocimiento finito. En otras palabras, los performers son entrenados para encontrar y corporalizar con sus materiales, formas de conocer y ser, que siempre cambian según su ecología particular. Hay un lugar común donde el arte es siempre elusivo -no se puede señalar lo que está haciendo, pero está haciendo algo. Las audiencias se ven a menudo afectadas o movidas; sin embargo, ellas no pueden decir porqué o cómo. Esta es la fortaleza perdurable de la performance formal, y depende de la voluntad del performer para comprometerse, cambiar e incorporar ese cambio.

Al mismo tiempo, los afectos corporalizados y los sentimientos que ellos generan en la performance, pueden también cambiar a los participantes y transformar sus maneras de conocer y de llegar a ser conocidos en sus vidas sociales. Cuando la corporalización entra en el discurso público, es difícil sostener la no-cognoscibilidad de su performance formal. La cultura hegemónica se instituye para estabilizar los procesos de tal forma que se ajusten a las estructuras que los intereses dominantes deben mantener, para salvaguardar las instituciones que sostienen su poder. Sin embargo, esas formas sociales de conocer y ser conocido continúan cambiando la corporalización de cada persona. Cada uno de nosotros se entrena en prácticas que nos animan a estar atentos a la ralentización y/o flujo libre de estos procesos, para que podamos “sentirnos bien en nuestra piel”, “sentirnos a nosotros mismos”, “conectarnos con otros” o reconocer que algo está mal. Esto generalmente implica estrategias para la atención somática.

Todos los performers se involucran somáticamente con los materiales en sus ecologías. Yo uso la palabra “somático”, como lo hacen algunos de los autores en esta colección, intencionalmente, para indicar la atención a los nudos, el hacer red en conjunto, los entrelazamientos y la complejidad de lo que generalmente se conoce como teoría “mente-cuerpo”. Parte de este proyecto de investigación fue explorar vocabularios que el pensar junto a lo binario y los ensayos, llevan a otras palabras que hacen el mismo trabajo como “corporalización del pensamiento” o “micorrizal”. No necesitábamos reaccionar ni responder a nuestra desconfianza en las categorías de lo binario, sino pensar, desde otra parte, imaginando otras maneras de conocer el ser sintiente que

cada uno de nosotros parece ser, y en un campo más amplio que llega a ser con su ecología. Ambos, la performance social y el formal comienzan con la performatividad de lo somático y la práctica en la cual el performer se entrena, y la corporalización que ocurre también puede ofrecer una lente hacia la complejidad somática generada por las performances en lo social.

El concepto *nativo americano* de conocimiento tradicional —conocimiento que siempre está cambiando en una ecología, lo que he estado llamando aquí formas de conocer— es una práctica sutil y detallada que presta respeto, reciprocidad y relacionalidad a la epistemología (Wilson 2008, 58). También conlleva el trabajo complementario de las formas de ser conocido. Un aspecto central de las formas tradicionales de conocer es el reconocimiento de que ninguna cosa puede ser totalmente conocida, incluyendo el sí mismo. Esta es una de las piedras angulares fundamentales del respeto, una fuerza instigadora de la reciprocidad y un principio material en la relacionalidad. Hay una resonancia significativa entre el reconocimiento del no-conocer en el conocimiento tradicional indígena, y las vías espirituales tocadas por varios ensayos aquí, que también reconocen “la nada” como una experiencia que es central para avanzar hacia la plenitud del sí mismo no-autónomo- el sí mismo que ha perdido sus bordes para abrazar el no-conocer.

De lo que la corporalización de la performance formal nos alerta es de la manera en que nosotros como individuos somos definidos, como seres sintientes aparentemente separados, en la mayoría de nuestros discursos occidentales liberales modernos. Sin embargo, tenemos prácticas estéticas en medio de nosotros —prácticas que también funcionan con pautas de respeto, reciprocidad y relacionalidad— que morfean continuamente las líneas porosas *entre* nosotros, construidas por esas políticas, y al hacerlo, nos dejan en las ecologías de fusión que ocurren⁶. Comprometerse en una práctica, cualquier práctica, nos alienta a aprender caminos para morfear: abrimos nosotros mismos a cosas que no conocemos. Morfear no quiere decir que nos convirtamos en esas cosas o que lleguemos a ser como ellas. Morfear es lo que sucede cuando la complejidad somática del ser cambia porque reconoce algo que no sabe, y en este reconocimiento se convierte a sí mismo en algo más⁷. Este cambio es sentido a través del afecto de

6 Véase, por ejemplo, el comentario sobre lo “transindividual” (Balibar 1997, 9-10) o el sí mismo coextensivo (Hunter y Schubert 2013); véase también Manning (2006).

7 Derrida reescribe “morfeando” sobre la amistad como conocida solo en la muerte (Hunter 2014, 95).

lo que sucedió y, al volver a precipitarse a su ser, se diferencia. En otras, es llegar a ser diferente. Estos cambios se registran somáticamente. Están relacionados con el afecto, más que con la emoción que está culturalmente codificada. Ellos pueden ser estáticos —literalmente fuera de lugar— o peligrosos, o sutiles, o nauseabundos, o agotadores, o... Las prácticas en las cuales las performers se entrenan están allí para guiar y asistir en un trabajo literalmente enervante.

Ensayo, taller, laboratorio, estudio

Un performer trabajando en hacer arte siempre trabaja con otros, ya sean sintientes en formas como su sí mismo, o diferentes -animal, planta, cosa. En el ensayo, el estudio, el taller, el laboratorio, un grupo de personas trabajan juntas, co-laborando, para apoyarse entre ellas en sus prácticas. Ellas construyen juntas una ecología que anima el morfear, y fuera de lo que sucede, son generados lo que yo llamo “momentos de a(resto)”. Un momento de a(resto se reconoce somáticamente como una forma repetible que puede corporalizarse y mediar en un grupo más grande de participantes: en un escenario, en una galería, en una sesión improvisada. En o-hacia el a(resto, aquellos que trabajan juntos sienten el potencial de una forma, un momento empaquetado ecológicamente que puede ser repetido sin replicar, una performance que es un camino para abrirse a cosas que no conocemos. Si la forma está mediada para otros participantes, como las audiencias que miran, que oyen, que perciben, se convierte en material incorporado al que la audiencia aporta sus propias prácticas. Este es el proceso de performatividad que se produce en el entrenamiento, en el ensayo y en la performance formal -su actividad en la performance social es a menudo lo que hace que la vida valga la pena.

Para un performer y para una audiencia comprometida en la performance formal o social, la práctica está siempre en el límite del hábito, la repetibilidad está siempre en el límite de la replicabilidad, la presenciación o el ocurriendo ahora siempre en el límite de la representación discursiva, y el conociendo está siempre en el límite del conocimiento. De la misma manera, lo emergente está siempre en el límite de ser cooptado de su trabajo, valorando vidas *al lado de* la hegemonía hacia ser simplemente una reacción al discurso.

Y los performers pueden solo sostener el no-conocer de la emergencia por un tiempo, debido a la energía necesitada para comprometerse con el riesgo y el cambio de su sí mismo somático. Es simplemente más/menos extenuante/más satisfactorio para entrar en los patrones normativos del conocimiento

y la subjetividad de la cual depende el discurso sociocultural. Por consiguiente, las formas tradicionales del conocimiento en las prácticas de las performances también ofrecen *entrenamiento en, cuándo comprometer, cuándo a(restar* el proceso, cómo mediarlo y cómo sostenerlo. Todos estos elementos tienen afectos políticos e impacto discursivo sociopolítico (Massumi 2015, 22). Por ejemplo, usted puede entrenar para estar atento a su propio racismo: puede ignorar su respuesta somática o puede atender a lo que sucede cuando lo siente, qué afecto está sucediendo cuando usted se diferencia y qué emoción emerge cuando lleva ese afecto al discurso.

Performance social y formal

Una práctica es un compromiso político que abarca el potencial para el cambio somático, cambio que nos imbrica con nuestras necesarias ecologías. La corporalización que sucede a través del a(resto, la forma, y la mediación, performa lo somático y transforma su significación. Si un performance formal trabaja a través de una estructura formal para performar el material que deviene en ecología para los participantes de la audiencia, un performance social está más restringido discursivamente por los significados hegemónicos. Las políticas de un performance formal pueden estar para reaccionar o responder a lo social, o la performance puede trabajar también *al lado de*, y generar formas emergentes.

Mientras algunas formas generadas por momentos de a(resto fomentan una u otra política particular, la política de la performance también depende de las prácticas de la audiencia. Las audiencias para la performance formal están frecuentemente entrenadas para permanecer abiertas a las corporalizaciones que llevan potencial emergente para las formas de conocer y llegar a ser conocido. Por el contrario, debido a la estabilidad discursiva de la subjetividad respaldada institucionalmente, los participantes de la audiencia en las performances sociales están más habituadas a responder a lo que ellos creen que conocen. Cuando experimentan algo que no conocen, buscan “encajar” en ello (Hunter 2014, 105ff). Cuando encajan, sienten como la “belleza” en el sentido culturalmente convencional; cuando no, lo toman frecuentemente como un desafío e incluso como una agresión. Comprometerse con las formas de conocer y las formas de ser conocido es soltar el sentido de lo que nosotros pensamos que conocemos y somos. La estética se convierte no en un camino para la belleza identificable o en una forma de llegar a ser con lo que no- conocemos, incluyendo nuestra propia complejidad somática.

Los ensayos aquí tratan sobre el conocimiento y el devenir que está arraigado en respetar la posibilidad del no-conocer y la reciprocidad de la práctica, así como los procesos relacionales/no relacionales de la estética, como una forma de sostener el proceso. Los procesos de no-cognoscibilidad y no-identidad impulsan no solo la performance formal, sino también la experiencia espiritual y la transformación social. Los ensayos son exploraciones hacia la complejidad somática de lo no-autónomo, hacia las prácticas de disposición atenta a las formas de esos cambios somáticos, a(resto, hacia la forma, hacia su corporalización en la performance, y hacia el potencial político de la performance tanto formal como social para la transformación. También exploran las transformaciones de la performance que cambia las estructuras discursivas a través de la repetición de formas de cambio somático en la vida cotidiana, el impacto de esa repetición en la persona en una sociedad neoliberal de quien se espera que permanezca estable, y los efectos de esa tensión en el público en general.

Los ensayos del libro *Sentient Performativities of Embodiment. Thinking Alongside the Human*

El libro establece diferentes enfoques teóricos, uno al lado del otro: Timothy Morton sobre lo no-relacional, y Nita Little sobre la relacionalidad; Erin Manning y Brian Massumi sobre la importancia del lenguaje y el movimiento, y Jess Curtis sobre el movimiento en vez del lenguaje; Elisabeth Krimmer sobre los efectos somáticos de la performance social forzado bajo el nacional socialismo, y Verena Hutter sobre los efectos somáticos que suceden cuando los elementos de esa performance se transforman. A lo largo de todo esto se hace hincapié en la performatividad que se genera durante la performance discursiva. Esto implica el trabajo realizado por la performatividad y la performance que constituye el marco de trabajo para la introducción anterior: desde la incognoscibilidad de las cosas a la importancia de las prácticas entrenadas de la atención corporalizada, a la forma en que esa diferencia es algo que hacemos en lugar de encontrar, y que haciendo eso la presenciamos de manera diferente. Nosotros somos también alertados por la idea de que, si la empatía es hecha para nosotros, entonces el afecto es en contraste generado a través de una ecología compartida, por el potencial en la proposición de que el “humano” de hoy es una definición demasiado pequeña y demasiado privilegiada para valorar la vida, por la brutalidad que resulta cuando los seres sintientes son, no solo excluidos sino que se hacen fungibles, y finalmente, por la esperanza de que la performance no solo nos permite probar alternativas, sino que genera formas emergentes.

El libro abre con una sesión sobre la corporalización y lo somático, seguido por sesiones sobre lo atencional, lo emergente, lo performado y lo social. La contribución de Timothy Morton, “Weird Embodiment”, empieza con el desafío de performar “nada”, y subraya algunos de los contextos filosóficos para el no-conocer con los que trabajan estos ensayos. Se centra en la consciencia ecológica y se obstina en la corporalización extraña que podría ocurrir si tomamos objetos, incluyendo el “sí mismo”, como ontológicamente incognoscibles. Las cosas, señala, “no son simplemente constructos hechos de otras cosas”, sino que se mezclan con lo que los filósofos budistas han llamado “la nada”. Partiendo de lo que sucede después de la demolición de las teorías de causalidad metafísica de Hume y Kant, y específicamente criticando a Whitehead y Bergson, Morton propone para la corporalización una topología procesual de superficies no orientables, como una banda de Moebius, que no son ni reducibles a las relaciones, ni están constantemente presentes, pero corporalizan el “inmediato ahora”. Esta crítica de la metafísica coloca la corporalización extraña como un proceso no relacional, no reductivo que vincula la “fisicalidad reluciente” con la estética y la forma en que configura capas a través de las cuales los seres sintientes pueden lidiar con un trabajo que no conocen (véase Morton).

Una de las capas estéticas de esa fisicalidad reluciente normalmente es lo somático. Joe Dumit y Kevin O'Connor ahondan dentro de la fascia para explorar cómo cada experiencia somática imaginada con la fascia “texto” “[...] resultó en un nuevo camino de pensamiento sobre nuestro cuerpo, la cual lleva a una particular sensación sentida, que dirige nuestra atención a nuevos caminos de movimiento y experiencia” (XX). Para este ensayo desarrollaron experimentos detallados en talleres basados en entrenamientos en ciencia, danza y movimiento, que se practicaron con líneas de la fascia en el cuerpo. Cada experimento danza a lo largo del límite del hábito hacia “las vacilaciones” y “las extensiones”. Ellos rastrean la corporalización que resulta desde el llegar a estar atentos a la fascia, para sumergirse “vivamente en las materialidades viscosas de las conexiones”, y desde la articulación de este extraño material, por el cual estamos envueltos. Y sugieren que esta articulación “sensibiliza” hacia “nuevos tipos de disponibilidad” que facilitan el cambio, sugiriendo que “modificamos nuestros cuerpos mientras modificamos nuestras ideas de nuestros cuerpos al mismo tiempo” (XX) -hacemos formas de llegar a ser conocidos mientras hacemos simultáneamente formas de conocer.

El entrenamiento para la corporalización es también central en “The Petrie Dish: Somatic Praxis, Embryology, Becoming”, de Hilary Bryan. Este ensayo

tiene sus raíces en la coreografía *Rite of Spring* de Marie Chouinard y está basado particularmente en la experiencia del movimiento extensivo propio de Bryan, así como en las entrevistas a profundidad con los miembros de la Compañía Chouinard. Ofrece una visión de cómo el entrenamiento en la escucha somática profunda y la comunicación visceral generan la transmisión del afecto como un compromiso entre diferentes entidades, y una sensación de llegar a ser, que no está aislada en el humano. Bryan sugiere que las conexiones de la coreografía de Chouinard con el *ballet* ruso de principios del siglo XX, y el trabajo de Rudolph Laban, están enraizados en un interés compartido con un presintiente. Para Chouinard, este presintiente libera “una praxis somática que provee acceso a una profunda consciencia del cuerpo en la experiencia del devenir” (XX). La praxis puede desarrollarse hacia un sentido compartido del sí mismo, no solo dentro de un grupo de performers, sino también con una audiencia.

En “The Performativity of Performance: Doing Things with Bodies and What Words Might Do in Relation to That. A Lecture/Demonstration (Not for the Squeamish)”, el coreógrafo Jess Curtis trabajó con lo somático para insistir en la danza como forma de conocer la materia en el mundo. Contrastando el constitutivo “¿qué describe, da a entender o significa esto?”, con la fuerza material de “¿qué hace esto?”, este recuento de un ensayo/demostración, critica implícitamente al performance como cultura articulada. También hace una serie de proposiciones corporalizadas de pretender comunicar, provocar, o transducir fuerzas semióticas materiales en/a el mundo somático del lector/audiencia. Al enlistar la investigación en torno a la neurología, la percepción impuesta y la cinestesia (Gallese, Noe, Foster), así como su propia teoría de la danza altamente sofisticada basada en la práctica, Curtis marca las divisiones que se abren cuando una corporalización no-discursiva se interpreta “como si” eso fuera culturalmente entendible, y cuando eso está radicalmente afuera con el conocimiento cultural. Sugiere, en cambio, que existen diferentes lentes que incorporan tanto al performer como la audiencia, de modo que la corporalización puede ser sentida de manera diferente, como conocimiento estable y como afecto, y que los intentos gráficos que intentan articular la corporalización son similarmente performativos.

Los ensayos de este primer grupo están marcados por un interés para encontrar formas de hablar acerca de alternativas al estilo dominante, aunque muy criticadas: los modos binarios del cuerpo y de la mente, que han definido el humano (neo)liberal. La complejidad somática se convierte en un término para articular formas de conocer y de coextensividad ecológica de llegar a ser

sentiente, que sucede cuando los performers morfean hacia el no-conocer los materiales de su médium, fundidos hacia sus ecologías del suceder. El segundo grupo de ensayos en la colección cambia el foco del entrenamiento y la práctica al ensayo, el taller y el laboratorio en el escenario de tres compañías de danza, las de Nita Little, William Forsythe y Sara Shelton Mann. Al hacerlo, orienta las comunidades de apoyo que animan a los performers a permanecer atentos a no-conocer sus materiales mientras ellos hacen formas para la performance.

El ensayo de Nita Little “Enminded Performance: Dancing with a Horse” se dirige explícitamente a lo atencional al pedirnos que pensemos en “corporalización del pensamiento” así como en “corporalización”. Practicante de la improvisación del contacto ampliamente reconocida, Little discute en el ensayo cómo la gente articula somáticamente los límites del sí mismo a través del sentir activo. Conocedora de escritores críticos como Merleau-Ponty, Stern y Manning, Little articula los detalles de las prácticas de la atención desarrolladas mientras bailaba con un caballo a través de la topología de Moebius del espacio-tiempo de la improvisación del contacto. Ella argumenta que la fenomenología del sí mismo y la preservación vinculada a la organización del compromiso ecológico, que ha transformado las prácticas de su compañía de danza, la entrena para construir prácticas relacionales biespecies, que a su vez amplían el trabajo de esa compañía. Insistiendo en que “el significado compartido no significa que nuestros pensamientos sean paralelos”, ella ofrece los estados atencionales generados por la dinámica ecológica inestable de la danza de improvisación como formas compartidas de conocimiento.

Erin Manning y Brian Massumi, con “Just like that: William Forsythe/ Between Movement and Language”, crea una pieza de escritura que reperforma la traducción intermaterial de *Woolf Phrase* de William Forsythe, desde *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Explorando la forma como las personas son “más- que humanas” mediante un estudio a profundidad de los ensayos de Forsythe, los autores vuelven a poner en escena la forma como la co-composición entre lenguaje y movimiento crea una suspensión de “personajes humanos”, de forma de movimiento aislable, de lenguaje como designación o narración, todas las cuales son señales de conocimiento fijo. El ensayo pregunta, en primer lugar —subrayando la agencia del público en la respuesta afectiva— ¿qué le da a la danza la capacidad de “demorarse, de reactivarse, contagiosamente, más allá de su propia duración”? Luego explora qué es lo que hay en las técnicas de la compañía de Forsythe que agita el lenguaje para que comience a moverse, y el movimiento adopte las inflexiones del lenguaje.

Pero su primera pregunta es ¿cómo los contrapuntos de lenguaje y el movimiento nos involucran en la disyunción de las “tendencias diferenciales, incluso cuando se compone a través de la similitud no sensual” de cada persona? (XX). La performance que sostiene estos diferenciales intensifica la sensación de presenciación y ocurriendo ahora, en la cual el sí mismo se morfea hacia la ecología particular alrededor de ellas. En otro lugar, Manning llama a este sí mismo el “infraindividual” (Manning 2006, 22ff). Massumi escribe extensamente sobre la filosofía activista de la relación no-relacional (Massumi 2015, 1-18). Para estos teóricos, lo relacional es no-relacional porque siempre está en proceso de diferenciación. Este tipo de sentimiento nunca puede “conocer” los elementos en la ecología en la que participa, pero la política de esta estética sostiene “tiempos disonantes juntos”, esos tiempos disonantes nunca se volverán consonantes, pero el contagio afectivo de su co-composición produce una trayectoria, una apariencia de un evento.

En “Her Heart can Lift Mountains by Beating: Form and Formlessness in Performance Process”, Sean Feit establece una práctica que enfoca la atención tanto en los seres sintientes como en las cosas hacia el trabajo colaborativo de ensayo. Las tecnologías contemplativas de los estados corporalizados en el budismo pueden entrenar al practicante en una variedad de compromisos sensoriales con objetos físicos que orientan la conciencia hacia la ausencia de forma, o hacia un vacío que sostiene la cualidad de contingencia y falta de identidad intrínseca que cualquier cosa podría tener. Pero en el performance, estas tecnologías orientan al performer a una intensificación del compromiso con los objetos sensoriales. El ensayo de Feit explora los efectos de esta inversión en el trabajo de la compañía de performance multidisciplinaria de Sara Shelton Mann, Contraband, con la que ha trabajado. En particular, ella estudia su cultivo tanto de la experiencia energética interna como del compromiso político comunal, a medida que su compañía crea formas para la performance, que fomentan la atención a la ausencia de forma del vacío budista.

Los dos ensayos, en la tercera sección de esta colección, reconocen e intentan pensar a través de maneras en que los momentos de a(resto en el ensayo generan formas que pueden repetirse como prácticas con las cuales involucrar a la audiencia. Se enfocan en la performatividad que fomenta una co-laboración, tanto en el ensayo como en la performance, y un respeto por la incognoscibilidad de todos los materiales en el médium que se genera. Las lentes de la performance y la performatividad, y lo que se practica y ensaya en todo medio permitido en la performance, es un sentido sentimiento de tra-

bajar con lo desconocido y lo incognoscible. Las performances que se discuten aquí trazan la forma en que los performers usan ese sentido, para diferenciarse de su sí mismo, y presenciar la diferencia recién hecha en la energía de la performance. También exploran el impacto de los afectos que entonces suceden sobre una audiencia.

La cuestión de la corporalización es tomada en la dirección de la performatividad de la performance por Bryan Reynolds y Guy Zimmerman en “Trans-versal Affectivity and the Lobster: Intimate Advances of Deleuze and Guattari, Rodrigo García and La Carnicería Teatro, and Jan Lauwers and Nee-dcompany”, cuestionan el desempeño representativo a través de la presencia afectiva de la langosta en un trabajo teatral reciente. Afirman que la langosta “detona la brecha fértil entre lo somático y lo político, explotando el concepto de “corporalización al unir a humanos, máquinas y crustáceos”, “[...] [el] visceralléctrico (visceral, intelectual, eléctrico)” (XX). En resumen, la langosta se convierte en una forma que sostiene la performatividad de los materiales en el escenario, “eventualiza” o logra la “duración afectiva”. Las langostas son extrañas para nosotros, pero también extrañamente familiares, con un sentido familiar de predicción-mecánica de un futuro ciborgiano para las personas-, eso también nos recuerda con lo que nunca nos podemos relacionar. El ensayo pregunta si, tal vez, el vínculo entre las langostas y los gestos teatrales hacia la transversalidad de ambos, la langosta y lo “humano”, subraya que el afecto transversal se basa no en la empatía identificatoria, sino en la distancia. Mientras que la langosta y la forma humana “ciertamente no son homeomórficas, *sentimos* que *podrían* serlo”, a pesar de que están “*desplazadas al máximo* [como especies] en términos de transversalidad” (XX). Recordando el enfoque de Morton en la “incognoscibilidad”, la sugerencia de Little del “significado compartido”, así como la relacionalidad no relacional de Manning y Massumi, la langosta se convierte en equidistante entre lo humano y lo geológico, un material performado que nos conecta con una ecología incognoscible y un espacio de apertura, para que participemos en corporalizaciones, que podrían transformar nuestras formas de llegar a ser conocidos.

Peter Lichtenfels, un director de teatro reconocido, presenta “Kantor’s Director: ‘I will be myself, but I will be with the actors’” para el “Director” en la serie de Tadeusz Kantor, del Teatro de la Muerte. En esta secuencia de cinco obras de teatro que Kantor hizo con su compañía Cricot 2 hacia el final de su vida, él pone al director de la obra en el escenario con los actores. Al ubicar un sí mismo que está presente al mismo tiempo como sí mismo que se está diferenciando

de las cosas que lo rodean, Kantor postula un movimiento continuo de presentación o “devenir-con” como central para el teatro. Para buscar el sentido de coextensión ecológica entre el director, la escenografía, el actor y la audiencia, el ensayo sugiere que la forma en que la presencia sucede en el escenario en estas obras socava los conceptos de conocimiento e identidad. Las presencias incognoscibles son maniqués, pinturas, objetos, recuerdos, y aún incluyen el cuerpo de Kantor-el-Director quien inmediatamente también se vuelve no-cognoscible. Lichtenfels utiliza su propia experiencia de dirección extensiva para examinar la dislocación del arte y del teatro de Kantor, de las representaciones de la vida real, en la fabricación de la vida “real”. Este “real” es lo que sucede cuando nos involucramos con material que no conocemos. El ensayo sigue algunos de los procesos que utiliza el ensamble de Kantor para encontrar momentos de a(resto para la performance, hacia los afectos generados por estas formas: las transformaciones que ponen en movimiento. Al igual que la co-composición de Forsythe, el teatro de Kantor desarrolla una co-responsabilidad con la audiencia que trabaja sobre el afecto necesitado para la performatividad en lugar de la empatía de identificación emocional definida culturalmente.

Las tres secciones anteriores rastrean la complejidad somática desde la práctica y el entrenamiento de un intérprete, hasta el ensayo y la performance. La cuarta sección encapsula la trayectoria en tres ensayos sobre el caminar. El primero, “Where Walking Be Taking Me?” De Álvaro Iván Hernández Rodríguez, uno de los traductores de este libro, explora los efectos somáticos del caminar habitual y los efectos somáticos de caminar como práctica. Como actor-director-dramaturgista, Hernández hace un experimento en el escribir como caminar, asumiendo a fondo uno de los más apremiantes asuntos, cómo el conocimiento académico puede articular, sin contar con contextualizar, la complejidad somática. El escrito comienza con una consideración de la performance social del caminar considerado un hábito que representa y refuerza el “mundo estable y perdurable” como una “rutina funcional”. Trabajando a través del potencial en caminar a la manera de una performance relacional (en la definición de Manning y Massumi) de el situando, lo explora como una práctica, un “movimiento siempre presente de compromiso “enactivo” que nos mueve “hacia la transformación y el cambio” (XX). El ensayo luego vuelve a textualizar el sentimiento de caminar, aferrándose al afecto y llevando al lector hacia un ensayo que espera por momentos de a(resto que puede ser repetido, corporalizado en palabras y performado. Si “la articulación” opera en la periferia del discurso, llevando lo marginalizado hacia lo político (Laclau y Mouffe 1984, 93), Hernández sugiere que la práctica de escribir ocurre “de otra

manera”, generando formas emergentes no-conocidas por la cultura y corporalizándolas a través del efecto de escribir dentro de un discurso sociopolítico.

“Walking with/Com-Pains: (Re -) (Em) bodying Missteps y Messmates” de Ilya Noé es una reflexión de un artista de performance quien ha trabajado durante muchos años con formas emergentes del hogar, la migración y el caminar. El ensayo aborda dos invitaciones para performances formales del caminar, como regalos, una en Polonia y otra en Berlín: ofertas de material que le permiten a la autora comprometerse con y mezclarse dentro de diferentes ecologías del acontecer. La escritura genera una prosodia y una poética que corporalizan algunos de los afectos liberados “esporádicamente” por su morfear hacia una ecología micorrizal, y trabaja en una sociedad, si no un com-pañerismo, que hace que los obsequios sean posibles, con vuelos críticos a algunas dentro de algunas conversaciones alrededor del caminar, que están tomando lugar en los estudios de la performance. La caminata a Polonia se registró en ese momento, y en su re-presenciación a través de la escritura, por el dolor de una lesión en la rodilla que le ocurrió el tercer día y enfocó en una atención somática aguda. La caminata en Berlín se registró en la práctica de la atención y los afectos que se generaron al estar acompañada por otros. La caminata de este texto lleva la com-pasión de la primera hacia la somática de la última, y las compañeras de la última hacia las ecologías de la primera. Este obsequio es ensayo como performance, práctica como corporalización, ambos insistiendo resueltamente en que las formas performativas son formas sociales, sin importar lo sorprendente de las formas del conocer y del llegar a ser, que marca el material en-proceso.

El último ensayo de esta sección, “Walking Home” de Maureen Burdock, sostiene que, si bien la performance social de “hogar” todavía se presenta a menudo como una entidad fija atada al territorio y la posesión, esto es cada vez más problemático en un mundo de migrantes, emigrantes, exiliados y personas desplazadas. De hecho, la performance de ese tipo de hogar establece rastros que nos animan a viajar hasta los extremos que creemos conocer. Sin embargo, hay otras formas sociales de hogar que podrían ser más útiles para generarnos un sentido de ubicación, y estas formas generan performances en las que los rastros se convierten en movimientos en proceso: caminando “Hogar” se desarrolla como una red de conexiones y conversaciones. Es háptico y sináptico, se encuentra en el movimiento y en la memoria. El ensayo de Burdock no solo argumenta a favor de una conceptualización diferente del hogar, sino que lo performa, al articular sus formas sociales, a través de la performance textual.

La escritora narra que ella misma se encontró corporalizando el hogar como caminando, y ha llegado a un lugar donde estas corporalizaciones de caminar y narrar son siempre formas de conocer el mundo y de llegar a ser conocido. La escritura se convierte en una red de conectividad que establece múltiples vínculos entre las experiencias autobiográficas, la imaginación literaria y la conceptualización teórica. Combina el análisis académico, la escritura creativa y los dibujos de la escritora, en una textualización del hogar.

El énfasis de la colección se mueve luego de las transformaciones de la corporalización en los performances formales de caminar, a la sección final de cuatro ensayos que exploran formas de conocer y llegar a ser conocido en el contexto de las corporalizaciones de la cultura y la sociedad cotidianas. Estas performances sociales también son encontradas en el entrenamiento, la práctica y el ensayo. Sin embargo, como se señaló, las formas de la performance social están mucho más limitadas en su capacidad para sustentar la incognoscibilidad y la relacionalidad no-relacional que mantiene a los seres sintientes conscientes de sus limitaciones y potencial. Si el trabajo de cualquier performer formal es liberar formas emergentes en la sociedad que ofrecen formas alternativas de conocer y llegar a ser, los performers sociales a menudo están atrapados o co-optados en representaciones que restringen severamente su capacidad de hacer formas emergentes que pueden cambiar estructuras hegemónicas, mediante la ejecución de alternativas de *al lado de ellas*-, y al hacer esto pueden ser peligrosos, no solo porque la gente le teme a lo que no conoce, sino también porque las formas de corporalización alternativas pueden generar respuestas violentas. Los ensayos de la sección cinco se refieren a la performance social de las construcciones hegemónicas del “racismo”, particularmente con materiales visuales de objetos, cuerpos y movimientos. A través de un análisis de memorias de hombres y mujeres judíos que escaparon a la persecución nazi haciéndose pasar por arios, el ensayo de Elisabeth Krimmer “Jewish ears and Aryan Dirndls” detalla la forma como el estatus de una persona en la jerarquía racial nazi afectó la percepción de su sí mismo corporalizado en formas profundas. El ensayo propone que, aunque los nazis eran esencialistas raciales, en la práctica su brutalidad ilimitada reconstruyó cuerpos y sí mismos más allá del reconocimiento. Las personas que pasaron con éxito como arias tuvieron que performar y no performar simultáneamente: debieron performar el ario y no debieron performar lo judío. Debido a que hay representaciones fijadas socialmente para ambas categorías, el vivir de la performance y el no-performance requiere que el primero sea “visible” y el último sea “invisible”. Este estudio sigue a varios individuos mientras practican, no solo la performance visible en la ropa y la fisonomía de las representaciones sociales

de lo ario, sino también los performances invisibles que crean una gama de diferentes corporalizaciones para esconder, oscurecer y borrar las representaciones sociales de lo judío. Lo que se marca a través de estas vidas es el costo somático, particularmente de la performance invisible. La estética de la no relacionalidad y la relacionalidad que sostiene las formas de conocer y llegar a ser conocido, también contribuye a la valoración de los co-habitantes y sus experiencias vividas. La inestabilidad de estas formas es anatema para la identificación de la “raza”, y la performance de representaciones estáticas impuestas externamente, socava nuestra voluntad de seguir viviendo. Es raro encontrar a una persona que pueda convertir un disfraz en una forma social emergente, como claramente lo hace uno de los autobiografistas en este ensayo, y el ensayo señala qué número de personas piensa que esta narrativa es inventada.

La complejidad del trabajo de la forma social emergente en medio de las representaciones se redobra en el ensayo de Verena Hutter sobre Marina Vainshtein, una performer quien tatúa su cuerpo con números e imágenes de los campos de concentración nazis. El tatuado de judíos en Auschwitz fue diseñado para reducir el cuerpo a una cifra, pero la manera en que se vive esta acción puede convertirse en una forma que media el valor corporalizado. Al tatuar su cuerpo en los noventa, Vainshtein se involucra en una práctica que no replica el efecto reductivo del tatuaje, sino que hace una forma que se puede performar para repetir el valor de las vidas de aquellos que fueron tatuados. Al convertir una representación en una forma, ella transforma su impacto social. Los afectos que ocurren alrededor de esta performance son complicados, particularmente si, como con muchos en la audiencia, no tenemos ni la práctica somática del performer ni la memoria somática del Holocausto. Tampoco hay mucha historia en Occidente, solo hasta hace poco, para una práctica de compromiso de una audiencia con el tatuaje, al menos no tanto como para la pintura, el teatro, el concierto, la danza, etc. En calidad audiencia, tenemos que aprender cómo comprometernos con esta forma para que se pueda sentir el efecto del no conocer. La dificultad la constituye la tranquilidad con la cual el participante puede moverse hacia el sentimiento de representación y de pensar-nosotros-conocemos. El ensayo sigue a esta performer mientras trabaja a través de formas de ser conocida para mantenernos en formas de conocer/no-conocer. Recurriendo a las teorizaciones del dolor físico (Scarry, Améry, Culbertson) y al concepto de posmemoria de Marianne Hirsch, Hutter analiza las limitaciones y posibilidades del tatuaje como una articulación del valor de lo no autónomo y de la memoria y la socialidad.

En “Presidential Dancing: The Bodys of Heads of State”, Maxine Craig analiza imágenes de políticos estadounidenses bailando y las respuestas de los medios a ellos, para teorizar las políticas de corporalizaciones racializadas y generizadas, tanto en las representaciones, como en las formas sociales. Cuando es performado por funcionarios electos de los Estados Unidos, el baile expone las suposiciones públicas con respecto a la representación del poder político. El baile es un performance arriesgado para los hombres blancos, y tal vez incluso más arriesgado para las mujeres y los hombres de color, quienes son fácilmente sexualizados. Hasta la elección de Barack Obama, los políticos (con la excepción de Lyndon B. Johnson) generalmente han bailado mal para performar bien el papel del poder presidencial estadounidense. Al mostrar poca habilidad para bailar, perpetúan la representación de la dominación global como rígidamente apoyada sobre el *al lado de* la no mencionada asunción de la división mente-cuerpo. Un presidente negro cuyo cuerpo lo marca a los ojos de algunos, como no presidencial —e incluso para “nacidos” como no americano— debe moverse con cuidado cuando es invitado a bailar. Este ensayo plantea preguntas sobre lo que sucede cuando, discutiblemente, la posición suprema del ser humano liberal, el presidente de los Estados Unidos, está representada por un afroamericano que baila. ¿Esa corporalización genera una forma emergente? ¿Articula la posicionalidad emergente en el discurso socio-cultural? ¿Puede hacerlo en absoluto?

El último ensayo, “Socialization Through the Arts: Katherine Dunham as a Social Activist” de Halifu Osumare, sigue la emergencia de la corporalización afroamericana de Katherine Dunham hacia la articulación del discurso sociocultural a través del activismo comunitario y la generación de formas sociales de danza y movimiento. Este ensayo cubre toda la gama de entrenamiento en una práctica, por medio del ensayo, la corporalización y la performance, hacia formas en que las políticas de las formas emergentes son tanto acogidas como resistidas, e incluso negadas por las instituciones socioculturales y las políticas hegemónicas. El ensayo comienza con un esbozo de la compañía de danza de Dunham y su éxito inicial durante los años 1930 y 1940, al ganar terreno para sus corporalizaciones como formas sociales en la cultura dominante de los Estados Unidos. Luego se pasa a un relato de su activismo intervencionista comunitario con la comunidad negra de East St. Louis en los años sesenta, que se centró en la formación de bailarines negros en formas performativas que transmitían formas de conocer y ser conocidas vitales para la cultura afroamericana.

El ensayo regresa luego cronológicamente a uno de sus trabajos artísticos, *Southland*, que conecta el trabajo inicial con el posterior. La pieza se estrenó en Santiago de Chile en 1950. Presenta la abominable práctica estadounidense de linchamientos de afroamericanos del sur, y fue criticada unánimemente por los críticos estadounidenses de la época. Sin embargo, *Southland* es una forma coreográfica que permite un performance de cómo el cuerpo negro se convierte en una representación quintaesencial de lo no-humano, y un tropo de brutalidad al mismo tiempo, cuando articula el valor sintiente del cuerpo negro. La pieza se presenta aquí casi como una anticipación del trabajo que Dunham llevó a cabo en activismo comunitario y justicia social, y Osumare ofrece una consideración rara y explícita de la necesidad de entrenamiento y práctica, y los potenciales e inconvenientes tanto de la performance formal como de otros tipos de intervenciones socialmente performativas. También bosqueja lo que puede suceder en un estado nación liberal occidental cuando las declaraciones políticas emergentes de performances escenificadas se concretan en lo social intentando articular el valor sintiente del cuerpo negro y las comunidades en las que los afroamericanos eran (son) proscritos en los Estados Unidos.

Los tres primeros grupos de ensayos se centran en las políticas de la práctica, el ensayo y la performance. Exploran cómo la corporalización media formas de conocer y llegar a ser conocido, que el discurso sociocultural aún no reconoce. Este tipo de trabajo se lleva a cabo al lado de la vida⁸. El cuarto grupo de ensayos, cada uno escrito por un performer practicante, trabaja con las palabras en la página, para asir el afecto y el sentimiento, las formas sociales y la performatividad, a través de la performance de la textualidad. El último grupo de ensayos sigue las transformaciones de lo somático hacia el racismo de las políticas hegemónicas institucionales de los estados liberales occidentales. Estas exploraciones de la corporalización proponen un análisis político que apoya una inversión de la dirección convencional del poder hegemónico

8 Los teóricos y críticos del teatro y la danza han discutido “*al lado de*” como un concepto que puede significar las vidas de las personas y los textos que producen, que son literalmente irreconocibles para la hegemonía liberal (Hunter 2014, 9; Lepecki 2013; Read 1993). Yo diría que todos tenemos una parte de nuestras vidas que es vivida *al lado de* el discurso. Los filósofos continentales han hecho un gesto consecuente hacia tal *al lado de* en la política. Levinas lo llama ser “de otra forma”, Derrida se refiere a “o en otra parte” o “en otro lugar”, el último, Foucault, genera ideas de “al lado” recogidas y elaboradas por Sedgwick. La performance nos permite poner algo de carne en estos huesos gestuales a través de un trabajo más detallado en el “al lado de”.

sobre las vidas del *al lado de*, lo cual presupone que estas últimas existen en respuesta a las primeras. En cambio, el análisis parte del supuesto de que las formas del *al lado de* la vida son corporalizaciones donde las personas están situando, posicionando y generando razones para seguir viviendo, y toma esa postura política como base para hacer-arte, para la performance y la estética. Muchos de los ensayos examinan la dificultad de hacer corporalizaciones que son sensibles en lugar de humanas, y que trabajan con necesidades que no se encuentran dentro del discurso privilegiado del humanismo liberal. Esta modesta investigación de la performance ofrece una propuesta a largo-plazo que invita a las personas a encontrar estrategias corporalizadas que sustenten unas políticas de sentiencia emergente, de formas de conocer y de llegar a ser conocido, que invite a los miembros de la audiencia a hacer política alterna.

REFERENCIAS

- Balibar, Etienne. 1997. *Spinoza: From Individuality to Transindividuality*. Mededelingen Vanwege het Spinozahuis. Delft: Eburon.
- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28 (3): 801-821.
- Brennan, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell UP.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988. *A Thousand Plateaus*. Londres: Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 1993. *Aporias*. Traducido por Thomas Dutoit. Palo Alto: Stanford UP.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Hunter, Lynette. 1999. *Critiques of Knowing: Situated Textualities in Science, Computing and the Arts*. Londres: Routledge.
- . 2013. "Engaging Politics: Keith Hennessy's Radical Devised Dance Theatre". *Performance, Politics and Activism: Scales of Production*, editado por Peter Lichtenfels y John Rouse, 132-153. Londres: Palgrave Macmillan.
- . 2014. *Disunified Aesthetics: Situated Textuality, Performativity, Collaboration*. Montreal: McGill Queen's UP.
- Hunter, Lynette y Richard Schubert. 2013. "Winning, Losing, and Wandering Play: Zhuangzian Paradox and Daoist Practice". *Journalism, Media and Cultural Studies* 5 (Summer): 1-20.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 1984. *Hegemony and Socialist Strategies: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso.
- Lepecki, André. 2013. "Inside Dance Studies". *Dance Research Journal* 45 (3) (December): 3-28.
- Levinas, Emmanuel. 1998. *Otherwise than Being: Beyond Essence*. Traducido por Alphonso Lingis. Pittsburg: Duquesne UP.

- Manning, Erin. 2006. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Londres: MIT Press.
- . 2013. *Always More than One: Individuation's Dance*. Durham: Duke UP.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke UP.
- . 2011. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Londres: MIT Press.
- . 2015. *The Politics of Affect*. Cambridge: Polity.
- Morton, Timothy. 2011. "Sublime Objects". *Speculations II*, editado por Michael Austin, Paul J. Ennis, Fabio Gironi y Thomas Gokey, 207-227. Nueva York: Punctum Books.
- Overgaard, Søren. 2007. "The Ethical Residue of Language in Levinas and Early Wittgenstein". *Philosophy and Social Criticism* 33 (2): 223-249.
- Phelan, Peggy. 1993. "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction". *Unmarked: The Politics of Performance*, 146-186. Londres: Routledge.
- Read, Alan. 1993. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. Londres: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching, Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP.
- Wilson, Shawn. 2008. *Research is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Winnipeg and Halifax: Fernwood Publishing.



Performance "Elements" de Ota Shogo. Gira en Bogotá. Dirección Peter Lichtenfels.
Fotos de Luis Equihua

UNA RETÓRICA DE LA PERFORMATIVIDAD: A(RESTO, FORMA, CORPORALIZACIÓN, MEDIO)¹

Lynette Hunter

Traductores: Francisco Ramos, Álvaro Hernández

1. Introducción

Los estudios del performance son acerca de la performance pero también acerca de lo que sucede antes y después de esta. Este libro se ocupa de los afectos políticos de lo que sucede durante el hacer de la performance - de su performatividad. Empecemos con la distinción hecha por varios comentaristas de la disciplina entre performance y performatividad. La búsqueda del carácter elusivo de la performatividad es un hilo que corre a través de la textura de los estudios del performance². A veces se utiliza para hacer la separación entre preproducción y producción/posproducción, pero en mi opinión esto se debe a que la performatividad siempre es acerca de la cualidad de no-conocer que ocurre en la performance, los momentos en los cuales sucede algo que conduce a un cambio

1 Este ensayo es una adaptación del trabajo que la profesora Lynette Hunter realizó durante presentaciones en la Freie Universität en Alemania (febrero de 2012), Nanyang Technological University en Singapur (junio de 2013), y en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (septiembre de 2017), y en parte publicado en *Politics of practice* (2019).

2 J. L. Austin inicia un uso extendido de la palabra “performativo” en sus lecciones de 1950 publicadas en 1962 (Austin), las cuales se vuelven profundamente más procesuales en el texto de Derrida de 1972 “Signature, event, context” (Derrida 1988).

incontrolable, que a menudo se asocia más estrechamente con la preparación que con la performance en público. Desde mi perspectiva, la performatividad puede tener lugar en el ensayo, el taller, el estudio o el laboratorio, tanto en la performance ocurriendo como una producción en diferentes clases de espacios públicos- y yo sugeriría, también en la postproducción de performances sociales de la audiencia participante.

Si resultan efectos políticos de hacer performances políticos, estos están precedidos usualmente por afectos políticos que resultan de hacer performance políticamente, y de recurrir a las condiciones en las cuales puede suceder la performatividad -un proceso de ensayo. Estas distinciones son incursiones teóricas en un entorno complejo que, reconozco, no es tan simple como las distinciones aquí hechas podrían implicar. No obstante, quisiera aclarar que la principal preocupación de este libro es con la performatividad de hacer performance, con los afectos políticos que se producen, y con las tareas implicadas en sostener esos afectos a lo largo del tiempo. La primera parte de este libro expone el terreno teórico de gran parte de la crítica sociopolítica contemporánea, relevante para los estudios del performance como disciplina, e introduce una serie de retos en su búsqueda de respuestas efectivas a las políticas neoliberales. Seguidamente se ocupa de los procesos afectivos del performance para sugerir vías en que la performatividad puede ofrecer aproximaciones radicalmente alternas al activismo político. En la segunda parte se abordan cuatro estudios de caso de performers que realizan un trabajo que fomenta el compromiso político afectivo. También destaca la forma en que los críticos pueden a su vez hacer un documentando crítico afectivo, así como articulaciones discursivamente más reconocibles del trabajo retórico de esta clase de performatividad.

Estoy interesada en el sostenimiento temporal del afecto porque el foco de los estudios aquí hechos es el uso del cuerpo somático presente, en persona, interactuando con los materiales para hacer un medio para la performance. Esto incluye considerar cómo el cuerpo del performer y el cuerpo de los miembros de la audiencia pueden repetir la performance, sin la replicación que solidifique la performatividad en el producto. El afecto, al convertirse en efecto, cambia la energía de la performatividad de aquello en lo cual las cosas pueden suceder a aquello en lo cual algo puede resultar. La efectividad política es central para el desarrollo de la sociedad del Estado nación, y he gastado muchos años analizando el impacto retórico de acciones que son efectivas o no. Este es un campo de estudio crítico que está siendo expandido por otros en formas intensamente

interesantes³. En contraste, lo que este libro intenta hacer es una exploración tentativa de la energía de la performatividad que genera afecto político y permea los intentos de justicia social tan a menudo alternos al discurso.

Para ello, el paisaje tiene que incluir no solo el reconocimiento de la ideología del Estado nación liberal, y la comprensión de las estructuras discursivas de la hegemonía liberal, sino también la consciencia del mundo del *al lado* de la singularidad, la interseccionalidad, la posicionalidad, el conocimiento situado y la fungibilidad⁴. El afecto político de la performatividad que ocurre en el *al lado* de puede ser dirigido inmediatamente a los discursos de los estados neoliberales⁵, pero a menudo sucede en una forma completamente alterna, en otras palabras, *afuera-con* de la comprensión, el reconocimiento, o inclusive la consciencia de esos discursos⁶. Por un lado, la performatividad puede conducir a un performance sociocultural que satisface o encaja dentro de las estructuras del Estado, o que utiliza esas estructuras para apuntar hacia un afecto que se opone o resiste o, que de otra manera, reacciona al neoliberalismo. Por otro lado, puede querer irrumpir, transgredir o trascender culturas nacionales. O, de hecho, puede necesitar generar maneras sociosituadas de devenir, conocer y valorar que simplemente no estén interesadas en ser contestatarias de una visión hegemónica del mundo. Estas son declaraciones comprimidas que trataré de desplegar en las primeras cuatro secciones de este ensayo con una primera discusión sobre las estructuras del Estado global y nacional, y las diferencias entre las socioculturas representativas y discursivas que ellos soportan, para

3 Para un excelente ejemplo de esta clase de trabajo crítico en los estudios del performance, véase Reinelt y Estrada (2016).

4 Las críticas a la obra de Sara Ahmed sobre “orientación” son un ejemplo de que a los escritores críticos les resulta difícil imaginar el concepto de un yo que no esté ligado a la formación de un sujeto, dificultad arraigada en una lógica que asume que no puede haber nada al lado del discurso, nada que no esté determinado por él. Véase, por ejemplo, Kojima (2008), especialmente 91.

5 Por ejemplo, esto ocurre frecuentemente en ‘experimental’ theatre (Fuchs 1996).

6 Para una discusión de *outwith* —traducida aquí literalmente como fuera-con— que es una palabra en inglés con una larga historia y que goza de vigencia en varios lugares del mundo angloparlante, tales como Escocia —donde viví durante muchos años— véase la sección tres de este ensayo.

luego volver la atención al paisaje que continuamente está siendo presenciado *afuera-con* aquellas culturas en los procesos de performatividad. Esta primera parte se ocupa de esbozar varias consideraciones críticas y filosóficas de *al lado de*, y en particular a articular la contribución del conocer situado en los agrupamientos sociosituados del performance *al lado de*.

En muchos sentidos, este libro es una respuesta a la perspectiva pública y académica sobre performance y los estudios del performance como apolíticos. Afirmo que los performers se entrenan en prácticas que los alientan a co-laborar con materiales que no conocen, y que no-conocer es una actividad política central para sus performatividades y los cambios que afecta y pone en efecto. Aborda directamente las preocupaciones actuales con la perspectiva neoliberal dominante basada en la creencia de que la cultura y la sociedad son determinadas discursivamente, que nada puede existir fuera de sus parámetros, y que toda perturbación o erupción ocurre en respuesta a las limitaciones discursivas. Esta lógica asuntiva informa una postura extraordinariamente ensimismada que establece una estructura tautológica en la que nada puede suceder fuera de sus parámetros, así que no puede reconocer las cosas que sí suceden fuera de esos parámetros. La performance puede por supuesto estar intentando ser apolítica, pero esta es una suposición ingenua, ya que cualquier acción en las ecologías geohistóricas del mundo tendrá un impacto político. También podría estar tratando de ser un performance político para enviar un mensaje, o, por ejemplo, para reaccionar contra la opresión. Pero, para que este sea repetible y por lo tanto lleve energía consigo, en lugar de ser simplemente replicable, también puede estar tratando de hacer performance políticamente para colaborar en las maneras de generar posicionalidades que son fundamentadas en necesidades particulares.

Por lo tanto, la primera parte plantea un caso filosófico por las vidas vividas y el trabajo hecho al lado de el discurso. '*Al lado de*' se convierte en un término clave (expandiendo sobre otros usos de esta en los estudios del performance más generalmente) en esta exploración de las políticas de localizaciones sociales no discursivas, las cuales yo defino como 'sociosituadas' en contraste con los espacios socioculturales normativos del discurso hegemónico. De este modo, se basa en la teoría decolonizadora, en aproximaciones críticas del feminismo y los estudios de género, y en conocimientos tradicionales indígenas. El argumento se desarrolla en el hacer un caso para la performatividad, como una locación para la discusión de los aspectos prácticos de la generación de acción política *al lado de*. Central a esta acción está la voluntad de trabajar con materiales que no conocemos, de

no-conocer como una condición para no poder conocerlos nunca. El contexto para el argumento es performatividad y performance, basado en la aserción de que la mayoría de personas se involucran en los cambios provocados por materiales no-conocidos pero que los performers hacen esto diariamente como su trabajo. Una mejor comprensión de lo que hacen los performers cuando practican con lo no-conocido, ofrece una visión de los tipos de trabajo político que están siendo hechos, no solamente en performance sino en la vida diaria.

La primera parte introduce un vocabulario tentativo para trabajar con la postura retórica de la performatividad a través de los términos a(resto, (el “ antes de la palabra resto es una renderización tipográfica de un concepto clave de la retórica de la performatividad, que está siendo sugerida - para más detalles véase el siguiente párrafo), forma, corporalización y medio. También introduce un número de términos retóricos que en la historia anglo-europea han sido asociados sistemáticamente con maneras de hacer presente, no la resistencia de las cosas, ya que esto precluye la posibilidad de que las cosas tal vez ni siquiera tengan un concepto de resistencia, sino más bien, su elusiva, enigmática y alegórica densidad. Tanto el vocabulario crítico, por la postura retórica de la performatividad afectiva, y los términos retóricos alrededor de los cuales dicha performatividad puede lograr coalescencia, son explorados en secuencia a través de los estudios de caso de los performers en la segunda parte.

La segunda parte de este ensayo, que ya ha sido publicada en inglés, pero que no hace parte de esta traducción, trabaja a través de cuatro estudios de caso, y la estructura de las cuatro partes sugiere un movimiento desde la práctica, mediante la performatividad, hasta la performance. Este movimiento, que es más sugestivo que descriptivo o definitivo, comienza con el momento del a(resto, cuando un performer reconoce la sensación de lo no-conocido en sus materiales. Con su entrenamiento en la práctica son generadas formas que llevan consigo el *sentir sentido*, y si esas formas pueden ser repetidas (con constante variación - el corazón de la improvisación) y aún llevan consigo esa sensibilidad, el performer puede comenzar a corporalizar el sentir sentido dentro del medio de una pauta/partitura de un performance. El momento del a(resto es abordado a través de las cuatro figuras retóricas claves de hendíadis, entimema, anécdota y alegoría. Estas figuras tienen en común modos de generar un afecto de lo que es no-conocido, aunque a través de estrategias bastante distintas. En cada uno de los cuatro casos de la segunda parte de este ensayo sigo el trabajo de una de estas figuras dentro de la performatividad que involucra los performers y su medio con las distintas audiencias.

Lo que exploran los cuatro estudios de la segunda parte son las distintas clases de performance, que intentan generar performatividad con diferentes clases de audiencias, así como necesariamente mis propios intentos de colaborar como participante de una audiencia, y como crítica de involucrarme tanto documentando como articulando. Una de las señales diferenciales entre el practicante del performance y el practicante de la audiencia es que el material del performer es usualmente no-humano, mientras que el material de un miembro de la audiencia —especialmente en lo que se denomina equívocamente performance ‘en vivo’— suele ser principalmente el actual performer en persona. En la práctica, estos materiales son igual de no-conocidos entre sí, pero la aprehensión cultural puede interrumpir y desviar este no-conocer de modo que el miembro de la audiencia asuma una mayor familiaridad con el cuerpo somático del performer como el material de su experiencia, que con otros objetos en el paisaje del performance.

Debido a que los estudios centrales a este libro son de personas usando sus cuerpos como el material para el performance en-persona, el foco en la performatividad tomado aquí inicia metodológicamente con las tareas de colaboración emprendidas por el performer y la audiencia, para sostener la corporalización a través de la complejidad somática del cuerpo de una persona. La performatividad pregunta: cómo itera el cuerpo formas dentro de la repetición sin replicación- poniendo en primer plano un re-presenciando en vez de representación. La discusión considera los reconocimientos o momentos de a(resto que ocurren en el ensayo y el trabajo de estudio, generando la emergencia de formas repetibles. Estas formas emergen a través de la práctica involucrada con un material, así que otro elemento en esta metodología es cuestionar cómo las formas repetibles no solo se hacen, sino que son corporalizadas a través de la complejidad somática del performer involucrándose con el material. Corporalización, término que se abre en lo que sigue, deviene el material con el cual los miembros de la audiencia se involucran generando un medio para la performatividad en la performance.

El primer estudio de la segunda parte de este ensayo⁷, se centra en el trabajo del bailarín/performer/coreógrafo Keith Hennessy, y en las

7 N. T. Se recuerda al lector que la segunda parte de este ensayo, la cual contiene los cuatro estudios de caso a los que se refiere la autora, no forman parte del presente libro, sin embargo, se refieren aquí para tener mayor comprensión de la totalidad de este trabajo.

estrategias de colaboración que genera para traer momentos de a(resto del ensayo al performance. Un artista tan acostumbrado a los escenarios internacionales como a los locales, Hennessy trabaja resueltamente en el *al lado de*, explorando varios tipos de alternancias *queer*, de hecho, explorando lo *queer* como una forma de trabajo ulterior. Hacer performance en el *al lado de* implica trabajar en lo que no es conocido para las comprensiones discursivamente culturales de la performance, lo que es especialmente difícil en el circuito de festivales. Este ensayo se centra en dos producciones que han ido de tour y han sido reescenificadas extensamente de modo que yo pueda explorar las dificultades de generar una performatividad sociosituada con audiencias muy diversas y desunificadas.

Como un miembro del público experimentando este trabajo, mis preguntas se centraban en cómo podía participar en los momentos de a(resto y las formas que emergían, si no eran culturalmente reconocibles. Teorizo en torno a la idea de hendiadis como herramienta para abordar esta cuestión, y el capítulo ofrece un relato de cómo desarrollé modos de reconocimiento de la producción de Hennessy (Sol Niger 2007), recurriendo a figuras retóricas que suelen ser empleadas en situaciones en las que lo que está siendo hecho presente no es conocido plenamente. A partir de la experiencia, también di carne al concepto de articulación con el que estaba familiarizada por el trabajo de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, y de Judith Butler, al mover estos no-conocidos al discurso cultural. Este es el trabajo del público, pero especialmente el trabajo del crítico. En contraste, cuando participé en una obra posterior, *Turbulencia* (2011-), me encontré rindiendo mis reconocimientos de momentos de a(resto en palabras, lo cual es mi medio de performance. Esas articulaciones están aquí en primer plano dentro de modos del documentando de los afectos y las colaboraciones experimentadas, cuando no hay una referencia de performance a la representación, que podamos incluso descartar como un gesto inicial.

A medida que he trabajado en estos temas, me he dado cuenta de que el término “ensayo” significa algo muy diferente para la gente trabajando con libreto y partituras para el cuerpo que para los que trabajan con materiales que tradicionalmente no tienen que ver con el teatro y/o la danza. De manera similar a las versiones reductivas de la escritura, como algo fijo que usualmente proviene de personas que no trabajan con las palabras como materiales, el ensayo es a menudo categorizado como “la repetición de un libreto para hacerlo

bien". La gente que trabaja en el teatro y la danza, con la inmensa complejidad somática que el cuerpo sintiente, saben que el ensayo es todo menos "hacerlo bien". El ensayo consiste en el agotamiento de la referencialidad de la palabra, el movimiento, el gesto y el sonido, para que los cuerpos puedan abrirse a cualquier cosa que vaya a suceder. En la segunda parte también, trabajo con las maneras como un hacedor de arte cura un ensayo hacia una corporalización que involucra tanto a un grupo sociosituado como a una audiencia más amplia, a través de colaboración más que de un *encaje* sociocultural. Este es el trabajo z que genera la forma, y la performance necesita de la forma si desea estar abierta para devenir material corporalizado para que la audiencia se involucre. Esas formas tienen que ser repetibles sin replicar, tienen que ser miméticas en vez de imitativas.

Este caso estudia el proyecto financiado por la Unesco, de la artista del performance Ilya Noé, *The Deerwalk (El caminar del venado)*, en el que crea modos de co-laborando con gentes de una ciudad que no conoce previamente. El estudio atiende a los modos en que el ensayo consiste en un trabajo sobre lo no-conocido y avanza hacia momentos de a(resto en el hacer de las formas que devienen intrínsecas a la performance de esa comunidad. El área que este estudio de caso trata de abrir circula alrededor de la generación de la performatividad sociosituada en una locación que el hacedor de arte necesita hacer particular. Dado que esto implica explorar las clases de colaboración que pueden sostener el no-saber para que continúe comprometiendo, y no se asiente en la replicación, miro entonces el trabajo de la figura del entimema. En el momento de la performance, 2005-2008, teorice este trabajo como una manera de reconocer el hacer de una forma, en términos de un miembro del público, o un crítico, experimentándolo en el hacer mismo. Mientras hacía la teorización, me encontré contando historias sobre la pieza, que gradualmente interrumpí de 2009 a 2014, con intentos de documentar las corporalizaciones afectivas de la forma. La escritura contrarresta estas documentaciones y articulaciones, ya que plantea preguntas sobre el trabajo del crítico como audiencia.

La corporalización es una clase particular del encuentro de la forma, que se mueve a través de los materiales, y genera cambio - esta podría ser una definición sensata de 'mimesis'. Para un performer moviéndose en un performance sociocultural público más amplio, una guía es el co-laborando de la audiencia participante. Para un performer trabajando con comunidades más pequeñas, comunidades sociosituadas, que podrían en efecto ser su

propia audiencia, ¿cómo cambian las condiciones de la colaboración? ¿Y en qué sentido hay una audiencia pública *afuera- con/afuera* de la comunidad? ¿Es la audiencia crítica testigo, observador, o *voyeur*? ¿Puede su participación ser alguna vez un compromiso o colaboración? ¿Cuál es la ética de esta respuesta crítica? ¿Cuál es la ética de entrar en un *al lado de* al que no se nos invita y el cual no es el *al lado de* la performance? ¿Afecta esto el encuentro de la forma a la respuesta de la corporalización, o la recorporalización?

En otro de los estudios de la parte dos de este ensayo, con *paréntesis* y *resistencias sonoras* de la activista social Caro Novella, dos performances que giran en torno a la complejidad somática del cáncer de seno. Aquí hay una hacedora de arte que está colaborando con las personas en una performatividad que produce una performance que el activismo puede elegir o no hacer pública. El movimiento desde el a(resto a la forma a la corporalización, genera un medio para los performers participantes, que no solo es potencialmente un ensayo en curso, sino también un performance de conocer anecdótico (inédito). Este estudio se pregunta sobre las clases de plenitud somática que podrían reconocer momentos de a(resto mientras sucede la performatividad del hacer. También se cuestiona si los colaboradores están en la cúspide de la colectividad, dirigiéndome como audiencia, no a la política afectiva, sino a la política efectiva de la medicina, y cómo inventar estrategias para impedir esto.

El trabajo *al lado de* no tiene géneros, siendo así ¿cómo es que el performer o la audiencia entienden dónde podrían estar ocurriendo los momentos de a(resto? En otras palabras, ¿dónde podrían estar abriéndose momentos de agencia política? El hacer artístico de Duskin Drum [sic] con el cual trabajo en otro de los estudios de caso de la parte dos, encuentra formas que se abren cada vez más a lo no-conocido, y progresivamente construyen performances que se comprometen con la audiencia de formas distintas. En otras palabras, el trabajo no atiende solamente a lo no-conocido de los materiales en la ecología del performance, sino que también corporaliza lo no-conocido en performances que envuelven miembros de la audiencia de localizaciones sociosituadas y desunificadas bien distintas. Se trata de un trabajo situado en el mundo social del *al lado de* que abarca la posibilidad de que formas emergentes se puedan mover a lo sociocultural, pero tal vez no.

La práctica de Drum me ofrece la oportunidad de pensar en cómo en una corporalización el guion o partitura del a(resto o forma genera un medio. Un medio se produce cuando las prácticas encuentran caminos que enriquecen el

cuerpo, y su involucramiento con el material le da energía en vez de perderla, de modo que juntos devienen en una materialidad. Y esos caminos generarán la energía necesaria, solo si trabajan situando la textualidad, la performatividad de la localización/ecología en la cual se suceden. La alegoría nos enseña que un medio requiere que, tanto el performer como la audiencia, se involucren con lo que sucede cuando lo no-conocido de los materiales cambia la ecología, y nos cambia como parte de esa ecología. En un performance en persona la performatividad adopta la postura de la alegoría, poniendo el cuerpo de una persona en contacto con los cuerpos de otras personas.

Escribir este trabajo ha sido un viaje de muchos años, y para llegar a donde quiero estar en términos de trabajar con lo no conocido, necesito ensayar - en el sentido de arar el suelo otra vez, repasando la tierra en sus locaciones previas. Esto significa que este ensayo explora continuamente lo que un crítico puede articular, y lo que un crítico puede hacer *afuera-con y al lado de* por medio del documentando. El puente cultural que construyo en la primera parte es en gran parte sobre lo que siento que puede ser dicho sobre performance y performatividad, más que sobre cómo decir lo que no puede ser dicho.

Al mismo tiempo, dado que gran parte de la discusión se desarrolla en el límite de lo que es posible decir, y juega con las estrategias de ensayo de un documentando crítico, tanto como con la articulación del performance crítico, la escritura trata de involucrar al lector en los procesos difusos de la conversación. Por favor quédense conmigo a través de estas articulaciones de algunas figuras limítrofes de incertidumbre entre el discurso y lo que puede ser dicho, y de la performatividad y lo que no puede ser dicho⁸.

8 Para Wittgenstein y Levinas sobre “decir” y lo “dicho”, véase Overgaard (2007); para una extensión de lo que “aún no es dicho”, véase Hunter (2014, 16ff).



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

2. Lo sociocultural y lo sociosituado

Afecto político/efecto político

Empecemos con una definición de trabajo: el afecto puede ser pensado como una sensación material que sucede en el momento de la performance, mientras efecto es a menudo el resultado de acciones que ocurren mientras esas sensaciones se desarrollan en el día a día. Uno de los aspectos que convierte el afecto en efecto es la escala geopolítica de la producción de cualquier trabajo que se performe, y este libro hace estudios de caso en diversas locaciones del performance global, regional, comunitario y local. Los estudios del performance a menudo utilizan el marco de trabajo de las artes performativas y varias formas de performance activista para explorar los involucramientos de la resistencia política, la práctica pública y los medios de performance. Coloca estos involucramientos en varias locaciones de producción de performance dentro de las estructuras locales, nacionales y transnacionales del gobierno y el poder liberal y neoliberal. La performance siempre ha sido una forma de articular las condiciones de la sociedad contemporánea, y de señalar, a través de sus corporalizaciones, formas de definir, entender y cambiar esas condiciones. La performance puede tomar lugar en los entornos de la acción cotidiana intensificada, la actividad cultural y estética de las artes performativas, y en la performance activista del compromiso político. Estas trayectorias en los estudios de la performance delinean la forma en que las personas se identifican socialmente consigo mismas y se comunican entre sí, no solo en los intentos de cambiar las estructuras de gobernanza que experimentan, sino también, y más centralmente para esta exploración, en las maneras en que cambian *al lado de* esas estructuras⁹.

Las localizaciones de producción en las cuales opera la performance dentro del discurso son complejas. Las estructuras locales, comunitarias, nacionales y transnacionales para la producción no son ellas mismas ponderadas para soportar, minar, o proveer alternativas a la gobernanza in situ. Solo en la performance

9 Véase el despliegue similar de Eve Kosofsky-Sedgwick del término “al lado” (*beside*) desde algunos escritos tardíos de Michel Foucault (2003, 32). Véase la similaridad desde el inglés de los términos “*beside and alongside*”. El último término, el cual es el concepto usado por la autora de este libro, es traducido aquí como *al lado de*.

misma se puede realizar el afecto de una posicionalidad particular, o el efecto de un poder “encaminado hacia”¹⁰ (este es un término que dentro de poco elaboraré). No obstante, normalmente cuanto más comprensiva es la escala de producción, más se constriñe y define el entorno de la performance hacia los efectos. En momentos esto puede ser útil, por ejemplo, cuando los constreñimientos transnacionales proporcionan la oportunidad para una reacción activista directa y clara. En otros momentos puede generar una censura asfixiante. Precisamente así, una escala local de producción puede estar más atenta al impacto afectivo de detalles particulares, por ejemplo, con respuestas indígenas a acciones nacionales, o puede generar una pequeña presión de la comunidad hacia la homogeneidad, y efectivamente imponer la identidad específica (Hunter 1999b). Los estudios en la parte principal de este libro se enfocan en intentos para generar experiencias alternativas, si no ulteriores, de afecto político en variadas localizaciones de producción de performances con la presencia de múltiples audiencias públicas.

Cuando la localización de una producción cruza a otra dimensión de escala, surge el desafío: una de las formas más comunes que esta toma es cuando una performance local gana estatus de gira transnacional en teatros, espacios de danza, salas de conciertos y galerías —en vivo o digitales— porque es percibida como culturalmente efectiva. En otras ocasiones, un performance activista local puede problematizar profundamente los intereses hegemónicos. Además, como lo han descubierto muchos performers, para alcanzar una amplia audiencia suele ser necesaria la normalización de muchos aspectos periféricos, a fin de poner en primer plano el mensaje político que se desea diseminar, mientras que las producciones intensamente locales y regionales, pueden tener un impacto afectivo idiosincrático que mantiene la destinación de la performance a un público bastante reducido. Si una performance pretende alcanzar un gran número de personas, ¿tendrá que “bajar su nivel”? ¿Cuáles son las implicaciones éticas de performances que crean lugares parciales que excluyen a otras? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de performances que unifican a todas en nombre de imperativos económicos y financieros? ¿Qué sucede cuando los performers y los participantes de la audiencia trabajan en la performance como una colaboración y no solamente para ellas mismas?

10 Diane Macdonell explora este término de una manera neogramsciana (1986).

Muchas discusiones en el mundo académico que abordan la política y la performance son acerca de los problemas que plantean los mitos deterministas del liberalismo o del neoliberalismo, o sobre cual es mejor o peor y por qué. Como lo ampliaré más adelante en este ensayo, la retórica perfeccionista del neoliberalismo reclama verdades universales e incuestionables para sus creencias, una universalidad que el liberalismo ha tendido a ofuscar o al menos a atenuar, mientras que rara vez desafía directamente la lógica asuntiva de las creencias. La retórica ambivalente del liberalismo delinea diferencias con el neoliberalismo, pero también apunta a los elementos en común que operan entre las diferentes locaciones de la gobernanza. Es una preocupación aquí presentar mi argumento ante el hecho de que en estos tiempos de movimiento y control de la información, se ha conformado una idea del poder político en una escala nacional y global como “una especie de cierto discurso”, invirtiendo la expresión de Peter Kulchyski “el estado es una cierta clase de escritura” (Kulchyski 2005, 37), que afecta a todos los individuos y grupos desde el poder corporativo local hasta el global, y que define tanto la comunicación liberal como la neoliberal y fundamentalista de la gobernanza. Un estado neoliberal afirma sin ambigüedades y depende de la fuerza de esas tautologías, “ciertas” asunciones, que aun a pesar de su cacareada “tolerancia”, un estado liberal tolerara solamente “hasta cierto punto”. Los estados neoliberales son abiertos a la certeza de sus discursos y las tautologías de las cuales dependen sus asunciones. Los estados liberales están ostensiblemente más dispuestos a considerar un cambio a sus suposiciones orientadoras, aunque hay tanto capital invertido en el mantenimiento de estos supuestos, que el estado liberal puede ser escurridizo y evasivo en sus intentos por mantener la certeza de su *statu quo* (Hunter 2004).

La gente quiere involucrarse en la experiencia inmediata y directa de la performance, porque esta puede romper ambas clases de certeza. La performance política, ya sea que se produzca en el ámbito local, nacional o transnacional, trabaja con sus audiencias para poner en escena un sentido y una perspectiva política significativa, planteando opiniones y facilitando críticas específicas que desafían, y algunas veces rompen esas certezas de gobernanza. Esto es hacer efectiva la performance política. Incluso el teatro representativo del West End o de Broadway no es interesante, a menos que rompa, hasta cierto punto, la certeza, exponga la vulnerabilidad, nos haga conscientes de que hemos hecho

la diferencia entre nosotros y algo/alguien más¹¹. Estas producciones pueden romper las certezas de los discursos políticos y cambiar las formas de la política, expandiendo la esfera pública. Pero la performance política puede también trabajar, no sobre las bases del Estado, sino *al lado de ellas*, y ofrecer alternativas radicales, si no ulteriores (de lo cual se tratará más adelante), a través de su performatividad activa. Para utilizar la distinción de Godard, “El problema no es hacer películas políticas sino hacer películas políticamente” (Godard y Gorin 1968; McCabe 1980, 19). La performatividad afectiva que ocurre cuando se trabaja en el *al lado de*, corresponde a hacer performance políticamente, y tiene una inflexión de largo término. La política performativa del afecto también genera un cambio ecológico para los participantes de la audiencia que necesariamente cambia su diario vivir.

La performatividad¹² puede romper las diferentes retóricas de esa certeza del discurso en el momento particular de la performance, aun cuando no tenga la intención de hacerlo. Pero de mayor importancia es el hecho de que la performatividad de una performance rompe la certeza a través y en presencia de su audiencia y, en esta medida, ya sea mediatizada o no, la audiencia constituye un particular sitio social, una situacionalidad¹³ fuera de la producción.

11 Marvin Carlson (2003, 155) describe un cambio histórico en el teatro político: “Instead of providing resistant political ‘messages’ or representations, as did the political performances of the 1960s, postmodern performance provides resistance precisely by not offering ‘messages,’ positive or negative, that fit comfortably into popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself, even though it must carry out this project by means of representation”. “En lugar de ofrecer ‘mensajes’ o representaciones políticas de resistencia, como lo hacían las performances políticas de los años sesenta, la performance posmoderna ofrece resistencia precisamente al no ofrecer ‘mensajes’, positivos o negativos, que encajen cómodamente en las representaciones populares del pensamiento político, sino al desafiar los procesos de representación en sí, aunque deba llevar a cabo este proyecto por medio de la representación”.

12 Véase Jacques Derrida (1988), sobre la importancia de la iterabilidad como contexto, que escritores posteriores han utilizado para definir la performatividad.

13 Para un análisis de la teoría del conocimiento situado y la textualidad, véase Hunter (1999), capítulos cinco y seis.

Esa sociosituacionalidad puede ser modulada por políticas hegemónicas, pero contiene y sostiene contextos particulares en que las estructuras gobernantes pueden no estar interesadas, o incluso, pueden no estar conscientes de ello. La performatividad efectiva puede trabajar para proporcionar un movimiento de la energía particular de un performance a las expectativas que se ajustan al entorno sociocultural, y al proceder así se pueden reforzar los mensajes políticos. Pero la performatividad sociosituada puede proporcionar también una experiencia estética de ulteriores *al lado de* la política liberal de las escalas de gobernanza local, nacional e internacional. El proceso afectivo de hacer performance políticamente es hoy uno de los sitios donde la gente experimenta cambio, asume responsabilidad por el valor y hace agencia frente al amplio escalamiento del poder político que intenta circunscribir lo que nosotros podemos hacer, lo que conocemos y cómo lo conocemos. La performance a menudo junta ambos procesos: lo sociocultural y lo sociosituado.

A mi juicio, la agencia ofrecida por el proceso y compromiso de la performatividad afectiva permite el proceso de hacer performance políticamente. La performance es central a la agencia política contemporánea debido a la oportunidad que ofrece para comprometerse con el tratamiento de la “diferencia” -especialmente las formas en que nos hacemos diferentes a otras personas. Las alternativas que son generadas por las producciones pueden llegar a ser oposicionales, relacionales o resistentes, pero el acto inicial sociosituado de hacerlos da agencia y confianza o “responsa-bilidad¹⁴” para pensar y hacer *al lado de* el Estado. Si la performance política puede ser un método importante para señalar “mensajes específicos” sobre cuestiones del gobierno, es cuando el teatro vincula a su audiencia no solo en lo que el Estado no conoce, sino en lo que cada participante no sabe, que ocurren momentos de alteridad, y el afecto político hace imaginable la acción efectiva emergente. En su forma más valiente, estar abierto a los cambios sucediendo llama a la performatividad que hace performance políticamente. Esta compromete a la audiencia en lo que es no-conocido y genera las críticas emergentes de la estructura cívica que subyace al capitalismo liberal y que proporciona los fundamentos del liberalismo, y desafía los núcleos de privilegios que definen la forma actual de las democracias que existen en todo el mundo.

14 “Response-ability” en el inglés.

2.1 Sistemas de representación

2.1.1 Ideología y hegemonía

Necesito comenzar con ideología y hegemonía porque, aunque son palabras muy usadas, aún siguen siendo centrales para la estructura de la gobernanza nacional de los estados liberales e implícita y explícitamente para el *ethos* de las instituciones y las disciplinas académicas. Por lo tanto, son parte de la lógica asuntiva sobre lo que se puede pensar o no. Dado que este libro trata en gran medida de abrir áreas acerca de lo que no es aceptable pensar, del *al lado de*, siento la responsabilidad de articular lo que creo que delinea esa aceptabilidad, aunque sea brevemente y de forma esquemática.

La performance es tanto formal: relacionada con el *hacer-arte*, como social: relacionada con el diario vivir. Cada una de estas tiene sus antes y sus después en el hacer de ellas en un *al lado de* y en su entrada en el discurso a través de la performance pública. Tanto lo formal como lo social están abiertos a formas discursivas y a formas *al lado de*. El performer o el hacedor de arte a menudo traslapa lo formal y lo social - siendo una de sus primeras tareas o responsabilidades llevar las cosas, eventos, sentimientos a la forma, de manera que puedan funcionar en lo social. La performance formal puede actuar como una práctica que afecta la performance social, para trabajar dentro y *afuera-con* políticas hegemónicas, para trabajar en el cambio político, o para trabajar políticamente en el cambio (nótese el necesario cambio gramatical). Mi postura sobre los estudios de performance es que es un área de trabajo que nos anima a considerar no solo cómo trabajan las actuales hegemonías políticas, y como su poder tiene lugar a través del discurso, y si podemos tener un efecto sobre ello, sino también, lo qué sucede *afuera-con* el discurso, y como modos ulteriores de devenir, conocer y valorar, emergen como afectos en vidas vividas *al lado de*. Para mí, la cultura discursiva está ligada al poder hegemónico, y rápidamente coopta cualquier ulterior que pueda reconocer, pero la performance sociosituada, como lo argumentaré enseguida, emerge del *al lado de*, e intenta sostener el proceso de performatividad generado por la práctica del hacedor de arte.

¿Qué significa *al lado de*? Debido a que la idea es tan central en mi concepto de los estudios del performance comenzaré pensando a través de esta pregunta en términos de la teoría crítica occidental y de la teoría pos/neo/decolonial. Luego retornaré a performance y performatividad en términos de la reciente teoría feminista.

Para clarificar lo que el *al lado de* es y hace conceptualmente quisiera comenzar con la narrativa más familiar. Una cantidad considerable de estudios críticos se ha ocupado de las estructuras y tácticas de control por sistemas ideológicos, especialmente a través de los modos de representación (Williams, Hall). En este marco, los conceptos de ideología dominan el material crítico de principios del siglo XX. Las ideologías liberales y neoliberales producen sujetos al permitirles ciertas representaciones a través de las cuales son aceptados como ciudadanos —por definición con una identidad estable esencializada necesaria para la comercialización y las relaciones que generan beneficio— de un Estado nación capitalista¹⁵. Las performances de las representaciones son ciertas porque son universales tautológicas que se autolegitiman mediante la lógica racionalista y el aislamiento de los individuos autónomos. Este tipo de imagen completamente determinista a menudo se inspiraba y todavía se sigue inspirando en versiones reductivas de la trilogía filosófica occidental del siglo XX derivadas de Karl Marx, Charles Darwin y Sigmund Freud. La clase trabajadora no tiene derechos, o cualquier cosa que no es un ciudadano no tiene derechos, o solo los ciudadanos del Estado tienen derechos - así el concepto de derechos es aplicable solo a los ciudadanos del Estado y todos los demás tienen que tener derechos “especiales”. La persona primitiva no es humana, o cualquier cosa que no sea un sujeto no es humana, o solo los sujetos pueden ser humanos - así que humano es una persona que ha sido sujeta y en el extremo lo no-humano es fungible. Aquellos que no tienen representación no tienen consciencia, o cualquier cosa sin representación es inconsciente, o solo los representados tienen consciencia - así que la consciencia es de lo que los representados son conscientes y toda otra consciencia es inconsciente.

Estos marcos de trabajo sobre los cuales hablaré un poco más adelante se encuentran entre los muchos que han intentado dar cuenta de la sobredeterminación en la política liberal occidental, cuyas retóricas evasivas, como lo he sugerido arriba, se han convertido en las certezas deterministas del neoliberalismo. El liberalismo es un sistema político que se desarrolló para proteger la productividad y los mercados del capitalismo. A mi juicio esto tiene pros y contras: por ejemplo, en su posicionamiento del Estado nación como

15 Para un análisis de la dificultad que el capitalismo liberal tiene con la diversidad, véase Hunter (2004).

central (para centralizar el control económico), intentó detener las guerras civiles; o en su intento de mantener las estructuras sociales (necesarias para la productividad), trató de desplazar la venganza personal con la acción legal; o en su intento de crear estabilidad individual (para asegurar la estabilidad del mercado), promovió la ciencia moderna y la medicina. Ninguna de estas cosas deja de ser problemática, y todos somos conscientes de la explotación y destrucción que también ha provocado, y su efecto más atroz de generar conceptos de un cuerpo fungible sobre el cual tiene sus bases el éxito del estado cívico occidental. Para el debate que nos ocupa, posiblemente el elemento más importante es la manera en que la ideología liberal se estabiliza en estructuras deterministas, ocultando, oscureciendo o evadiendo cualquier cosa que pueda desafiar sus fundamentos de privilegio.

La estructura ideológica del primer Estado nación liberal de los siglos XVII a XIX, la posibilidad política occidental moderna del siglo XX, fue derribada. Se hizo eco de una situación en la cual los ciudadanos, por ejemplo, en Gran Bretaña eran quienes votaban —hombre, blanco, propietario, cristiano— alrededor del 3 % y hasta un máximo del 15 % de la población¹⁶. De todas las muchas razones que cambiaron la percepción de esta estructura, pongo a consideración los eventos de las franquicias en muchos estados naciones occidentales y sus colonias a principios del siglo XX. Las mujeres, cada vez más, se convirtieron en ciudadanas, al igual que las gentes de color, la clase trabajadora y las comunidades indígenas. Una proporción significativa de los estados nación alcanzó los porcentajes de ciudadanía, en otras palabras, gente con derecho al voto que para el año 2010 en muchos países sobrepasó el 70 %. Coincidiendo con este cambio se produjeron reivindicaciones por el poder cultural, así como social y político, y una reformulación crítica de la ideología hacia la hegemonía. Si la ideología del Estado nación para el siglo XX se presentaba a sí misma como una estructura natural e inevitable, la hegemonía posicionaba una conciencia de las estructuras gobernantes como hechas por el ser humano, literalmente -un punto subrayado por el argumento de Frank

16 Antes de la ley de reforma de 1832, solo el 3 % de la población de Gran Bretaña podía votar. La ley de reforma de 1867 duplicó con creces el número de hombres con derecho al voto de cerca del 13 % al 30 %, y en 1888 la cifra pasó al 60 % de los hombres. En 1918 la mayoría de hombres y algunas mujeres recibieron el derecho a votar, y el mismo derecho al voto fue concedido a las mujeres en 1928. Véase www.nationalarchives.gov.uk

Wilderson III de que excluye a esos menos-que-humanos como los africanos y los afroamericanos (2005a).

Gran parte de la exploración crítica de mediados del siglo XX que condujo a los conceptos de hegemonía tuvo lugar como estudios sobre el discurso, incluidos los estudios culturales. Michel Foucault, Franz Fanon, Simone de Beauvoir, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu, Stuart Hall - la letanía progresa y los estudiantes, académicos y miembros del público en general tienen cada uno sus propias listas. La cuestión aquí es que el gran detalle de muchos de estos estudios del discurso ha llevado a algunos a considerarlos tan deterministas como la ideología, completamente abarcadores. Pero otros lectores/transmisores se han enfocado en la forma como la hegemonía difiere de la ideología porque no es solamente de arriba hacia abajo. El discurso se realiza en un lugar y tiempo específicos, de manera que los supuestos hegemónicos están abiertos a la negociación dentro de esos contextos. Los individuos pueden ser definidos como poseedores de subjetividades que tienen poder en proporción directa a la medida en que ya están comprometidos en los supuestos hegemónicos y lo que esos supuestos quieren. Los individuos con subjetividades también tienen deseo en proporción inversa a la medida de su compromiso, y el deseo usa la sociocultura para cambiar el discurso. Al mismo tiempo, todo el mundo también tiene formas de vida que no son subjetividades, que reaccionan principalmente a la hegemonía, o a los deseos que esta promueve, o a la cultura que media esos deseos. Estas formas de vida suceden *al lado de* el discurso, y se podría argumentar que los estudios del performance encontraron un lugar disciplinario debido a la necesidad de Occidente en el siglo XX de dar cuenta de las vidas vividas sin reverencia a la hegemonía y a la ideología.

Un problema que se presenta con el discurso es que genera una pluralidad de universales, o un relativismo, en el cual las cuestiones de igualdad son difíciles de alcanzar, porque se supone que cada forma de vida es considerada tan válida como las otras. Sin embargo, como lo señaló George Orwell, hablando en este periodo de mediados de siglo, directamente sobre las estructuras sociopolíticas tanto del capitalismo como del comunismo, algunas personas son más iguales que otras (Orwell 1942). La igualdad se convierte en un objetivo para el statu quo. Por ejemplo, las mujeres: cuanto más se asimilaban a la sociedad masculina, más aceptadas llegaron a ser, incluso ascendiendo a posiciones de poder en las cuales ellas podían producir un efecto sobre las estructuras hegemónicas. O, para las personas a las que a mediados del siglo XX se les

consideró como con identificaciones de género o prácticas sexuales no-normativas, el acceso a menudo se basaba en el poder adquisitivo. En vez de un sistema saturado con representaciones permitidas, hubo un sistema saturado de estructuras discursivamente controladas, que determinaban el alcance de la capacidad de negociación cultural de un individuo. Todavía había muchas personas cuyas subjetividades eran más precarias que otras, así como aquellas sin una subjetividad efectiva.

El determinismo presunto de la ideología es diferente al determinismo presunto de la hegemonía. Aunque los efectos pueden ser similares, la condición de sujeto de la ideología se convirtió en la subjetividad más flexible de la hegemonía, y trajo consigo una clase diferente de imaginación crítica.

A través de una crítica marxista los “derechos humanos” solo son aplicables a los ciudadanos del Estado, todos los demás necesitan “derechos especiales” para ser reconocidos. Como neomarxista, el ensayo “Ideological State Apparatuses (ISA)” (“Aparatos ideológicos del Estado”) de Althusser resumió de manera célebre la sobredeterminación de la ideología por medio de los aparatos del Estado como las fuerzas armadas y la educación. Su teoría intentaba señalar que las fuerzas políticas están determinadas no solo por la economía, sino también por las estructuras o aparatos sociales. También separó la inevitabilidad de estas estructuras, argumentando que esta superestructura social (en la teoría marxista) tiene una autonomía relativa, y una acción recíproca sobre la base económica¹⁷. El trabajo posterior de Carol Pateman (1995) reversó el estatus de “derechos humanos” y “derechos especiales”, de manera que los ciudadanos privilegiados del Estado nación podían ser vistos como aquellos con “derechos especiales”. La inversión hizo más claramente de los “derechos humanos” una necesidad para la mayoría de la población, la cual está efectivamente sin poder. Esta inversión es un ejemplo de uno de los muchos conceptos que lleva al “excepcionalismo humano”, para que aquellos con derechos especiales tomen como evidente en sí misma, no solo su superioridad, sino también su estatus excepcional. Esto no es negar los conceptos de “los derechos” a las personas que son privilegiadas, sino señalar que estos no son evidentes en sí mismos, ni deberían estar basados en presunciones de superioridad. La justicia social pide equidad, no igualdad al pensar en los derechos, y esto significa a menudo que es menos probable que los privilegiados necesiten sus beneficios.

17 “Ideology and Ideological State apparatuses”, trad. de Ben Brewster, <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/index.htm>

Un elemento retórico clave de “los derechos especiales” y del excepcionalismo” es que solo pueden ser reconocidos por las lógicas irracionales y ciegamente asuntivas, que se evidencian para las personas que están en un grado mayor o menor fuera de ellos. En otras palabras, ellos tienen que moverse de una pretensión autoevidente, de hecho, a la evidente asunción de la conveniencia de la explotación, y esto se hace solo cuando son percibidos desde afuera de sus estructuras. Se podría argumentar que la retórica del liberalismo se basa en la conciencia de la importancia de impedir el reconocimiento de la lógica asuntiva y, por lo tanto, el desarrollo de retóricas para oscurecer, evadir y borrar su evidencia. Pero la retórica del neoliberalismo actúa como si el hecho del privilegio fuera evidentemente efectivo en sí mismo: el caso es el excepcionalismo, y no hay razón para ocultarlo. Por contraste, “la esfera pública” de Habermas aboga por la retórica deliberativa en la política, porque subraya la necesidad de adoptar diferentes enfoques y posiciones distintas, como estrategia para poner en primer plano las lógicas asuntivas (Benhabib 1996). Un factor que complica la situación se halla en el trabajo en curso sobre Global-State Apparatuses (G-SA) /Aparatos Globales de Estado, instituciones del Estado nación a través de las cuales corporaciones globales controlan los mercados y, por lo tanto, otros elementos en la vida de las personas, de los animales y de ambientes del siglo XXI (Hunter 2003). Mientras la relación de ISA es con un individuo, la relación de G-SA es con el nicho y los mercados de masas, que mezclan la centralidad de lo individual. Críticas de los efectos del G-SA sobre los estados nación, efectos agudamente registrados en la segunda década de este siglo, están apenas siendo martillados con el trabajo conceptual sobre la persona, no como individuo, sino como elemento de una ecología más amplia, al lado de lo discursivo, la que incluye elementos otros-que-humanos.

Aunque todos estos movimientos críticos tienen multitud de genealogías, podría argüirse que Darwin y la teoría de la evolución que él popularizó, vuelve el foco hacia la pregunta de “qué es humano”. Técnicamente, en muchos estados nación occidentales modernos, un humano era alguien que podía ser representado. En otras palabras, una persona cuyos intereses eran asegurados a través de representantes en las estructuras de poder tales como el parlamento o el senado. Puesto que las representaciones eran constructos ideológicos de lo que se permitía para mantener el poder del Estado nación, los humanos eran personas sujetas a la representación, o sujetos. En la mayoría de las naciones occidentales las mujeres no estaban clasificadas legalmente como “humanos” y la evidencia evolutiva de su cerebro “más pequeño” se vol-

vió parte de esta clasificación. Pero tampoco lo fueron los hombres que no tenían ninguna propiedad o materia financiera - la clase trabajadora masculina. Los hombres de la clase media fueron capaces de “elevar su clase”, llegaron a ser humanos a través de la sujeción, adquiriendo propiedades. Todavía en Inglaterra, incluso hasta la Segunda Guerra Mundial, como el comentarista británico de mediados de siglo George Orwell señala en su docuficción social realista *The Road to Wigan Pier* (Orwell 1937, capítulo ocho) y su novela *Coming Up for Air* (1939), hombres de la baja-alta media clase sentían que los trataban como si no fueran completamente humanos.

Esta condición fue, sin embargo, para estos hombres, de los cuales Orwell era uno, aunque experimentada, todavía altamente privilegiada. Muchos otros tuvieron mayor dificultad en alcanzar la categoría de “humano”. El caso de las personas de color en las naciones invadidas, subyugadas y explotadas por estados nacionales occidentales desde el siglo XVI hasta el XX de la modernidad, cuando eran útiles (por definición con bienes materiales e influencia local) para los blancos-europeos, eran también sometidos y festejados como anomalías humanas en las cortes, salones y escuelas de Europa. Pero la mayoría de las personas de color eran consideradas no-humanas y, por lo tanto, sin derechos, haciendo aceptable esclavizarlos. Donde esto no era práctico o posible, era aceptable cometer genocidio y aniquilarlos - por ejemplo, en el tratamiento de los pueblos indígenas en Australia y en muchos países de América. La esclavitud sobre la cual se basan económicamente los estados occidentales modernos depende de la clasificación de ciertos seres sintientes como no humanos y de la explotación, por ejemplo, del trabajo no remunerado de las mujeres y la extorsión de la labor de las personas de color.

Cuando esto llegó a convertirse en una lógica asuntiva en lugar de económicamente conveniente, el cuerpo de color fue silenciosamente reclasificado como fungible (Wynter 1992). No solo este cuerpo era no-humano, sino que no era realmente sintiente: más bien, un animal u objeto, a los ojos de aquellos con poder. Gran parte del trabajo crítico reciente sobre animales y objetos aborda la condición de la era del “antropoceno”, y el impacto de -y las alternativas a lo que es “evidente en sí mismo humano”. Pero es en el trabajo crítico de la fungibilidad donde los mecanismos de subjetivización, subyugación y subjetividad reciben la mayor atención, como, por ejemplo, en el incisivo argumento retórico de Frank Wilderson de que el marxismo no aborda la condición del cuerpo fungible del esclavo (Wilderson 2005), o en la perspectiva de Hortense Spiller sobre la incorporeidad de la carne de la mujer afroamericana (Spillers 1983). La preocupación por lo fungible,

y, por tanto, hasta cierto grado por el antropoceno, se posiciona de modo distinto que el determinismo del sujeto humano. Ha sido creciente la preocupación sobre cómo la obliteración y borrado de algunos seres sintientes, por parte de los estados liberales, se ha transformado en una completa incomprensión de aquellos seres como sintientes por el fundamentalismo neoliberal. En cambio, estas críticas vienen de el *al lado de* la ideología que garantiza lo humano, intentando llevar al performance el valor de otros seres sintientes - no es que esa performance sea inclusiva de todos los públicos.

De nuevo, aunque podría mirar en otras direcciones, quisiera tornar ahora hacia el freudianismo (interpretación del trabajo de Freud) con el fin de construir un puente más fuerte para entender las condiciones de esta performance a través de las cuales pueden emerger formas ulteriores de vida. Las teorías de Freud han sido utilizadas extensamente para pensar justamente cómo las personas entran o no entran en la subjetivización y/o subjetividad. Una línea de conceptualización sugiere que, aquellos que carecen de las representaciones permitidas por la ideología, lo reconocen en la adquisición del lenguaje, el cual ha sido estructurado para transmitir el vocabulario, la gramática y la sintaxis apropiados para aquellos que sí tienen representación. Cuando tal gente sin representación comienza a aprender este lenguaje, el cual por definición no es apropiado para sus vidas, genera ansiedad, neurosis y/o psicosis, lo que resulta en efectos traumáticos. Otra línea de conceptualización sugiere que cuando la persona sin representación alcanza una etapa de espejo, comienza a adquirir un sentido de individualidad, se enfrenta a un sistema simbólico de representaciones construido por siglos, en interés de las pequeñas porciones de la población. Nuevamente, porque esto no los incluye, son relegados a un estado presimbólico, algunas veces llamado el “imaginario”.

Jacques Lacan ofreció un *bete-noire* ya conocido a las feministas para hacer posible el argumento de que las mujeres nunca pueden ser artistas. Un artista es alguien que entra al sistema simbólico, encuentra que faltan representaciones y vuelve a lo imaginario para impulsar nueva sustancia mediante la experiencia hacia lo simbólico. La acción de traer algo nuevo desde lo imaginario hacia lo simbólico es aquí la acción de hacer arte. Debido a que las mujeres no están representadas en el sistema simbólico, ellas no pueden ni entrar en él, ni ir a través de la actividad de volver a lo imaginario para hallar nuevas formas con las cuales articular algo en lo simbólico. Cuando ellas tratan de traer algo no reconocido hacia lo simbólico, son definidas como histéricas y no representativas. Este es el destino que le espera a cualquier persona o cosa sin representación - de

ahí que el artista autodidacta de la clase trabajadora produce arte “naive/ingenuo o popular”, el “primitivo” hacedor de arte no produce arte sino artesanía.

Esta teorización, que tiene tanta influencia en la elaboración del arte o la performance, ha estado relacionado al altamente discutido término de Lacan “lo real”. Lo real lleva tanto una conciencia crítica de los límites de la representación como una conciencia sentida de la presencia de algo otro que las representaciones del sistema simbólico. Lo real cubre ese sistema, es elusivo y disperso, a menudo entra en foco solo en momentos de intensidad - guerra, amor, muerte, nacimiento. Si “el arte” es en la ideología una importación a la cultura de lo privilegiado de sentimientos imaginarios y experiencias previamente no representados, de modo que puedan llegar a ser parte de la representación, el arte se convierte en la hegemonía en un mundo donde el deseo es saqueado por cualquier subjetividad que quiera hacerlo, para alcanzar un estatus discursivo. En el uno, lo real se vuelve simbólico. En el otro el deseo se convierte en saciedad. Pero, aunque hay trabajo en curso en responsabilidades *al lado de*, y conceptos de los sintientes-no-humanos, hay poca investigación que se ocupe de una estética dependiente de los sí mismos no sometidos.

Para obtener la ventaja política que han iniciado a adquirir las vías de pensamiento ulteriores a través de la economía, el género y la etnicidad, la performance necesita empezar a pensar *al lado de*. No se trata de una ventaja que reaccione primariamente a las estructuras hegemónicas, sino una que insista en la materialidad de otros modos de vivir vidas *al lado de* esas del Estado nación. Este libro argumentará que el trabajo de la performance no-individual, sintiente, no-sujeto, viene de las posiciones críticas del *al lado de*, y las dos próximas secciones de esta parte de la introducción intentarán tender las bases para esta forma de aproximarse a la performatividad como central a una estética desunificada.

2.1.2. Lo nacional y lo global: representación y cultura discursiva

2.2 La performance y las dislocaciones de la representación

Las teorías críticas occidentales sobre la ideología y la hegemonía, derivadas del trabajo de Marx, Darwin y Freud, han llevado al análisis de políticas contemporáneas que se enfocan en el poder determinante de las actuales hegemonías nacionales, incrustadas en la ideología del capital global. Ellas han promovido un concepto de performance como parte de una cultura estética

unificada, atrapada en un movimiento dialéctico/antidialéctico. Las estructuras globales y de Estado nación son dialécticamente interdependientes. Aunque ha habido disrupciones antidialécticas procedentes del activismo y la sociocultura tanto intranacional como internacional, ninguna de estas opciones se enfoca en posibles estrategias para agenciar el *afuera-con* del movimiento dialéctico/antidialéctico, tampoco se preguntan cómo podría ser posible pensar la performance como una estética desunificada emancipada, de un público sociosituado.

Sin las estructuras del Estado nación, la globalización no puede funcionar. Los estados nación son el medio a través del cual se efectúan la economía y las ideologías globales. En los últimos dos siglos la gobernanza occidental ha experimentado un cambio material para incluir no solo los aparatos ideológicos del Estado (ISA), una frase utilizada aquí de una manera hegemónica posalthuseriana, sino también, como se muestra atrás, los aparatos globales del Estado (G-SA) que posibilitan la intersección de los intereses nacionales y globales. El crecimiento de la clase media en el siglo XIX significó que los estados naciones occidentales tuvieran que buscar fuera de sus fronteras a alguien a quien explotar, como forma de mantener el capital, y el colonialismo se afianzó. Las emancipaciones del siglo XX condujeron inevitablemente al poscolonialismo y su simultaneidad con la globalización ha ido mano a mano con una explotación más centrada en los animales y el medio ambiente. No obstante, desde el siglo XIX se ha venido dando una creciente consciencia de un contexto internacional, lo cual ha puesto en primer plano las representaciones universalistas de los estados nación, la actividad del hacer artístico y la cultura dentro de ellas e inesperadamente el creciente impacto biopolítico y la violencia del poder global sobre la cultura nacional.

Con esta estructura económica global en desarrollo y en contraste con el trabajo de la “nación”, el trabajo del Estado nación occidental, que junto con el global había sido primariamente económico, ha cambiado. En un Estado nación definido económicamente en Occidente, la cultura ha sido convencionalmente dividida entre el “arte” y la “cultura popular” que a veces incluye “la artesanía”. Esta división define los objetos estéticos en términos de producción y recepción/consumo, y no considera los procesos estéticos de hacer o interactuar con ellos. Es una manera de ver la estética en general que se ha dado en los países occidentales y que ha establecido un entendimiento democrático a través de contratos sociales liberales. Debido a que esta estética está entrelazada con la política y la economía, ha ido cambiando con el giro hacia la economía global, llegando a ser, podría decirse, más prominente en los años ochenta después de la sindicalización

del petróleo. La emancipación significó que muchos pueblos diversos comenzaran a reclamar, tanto el poder cultural como político, precisamente en el tiempo en que el poder económico del Estado nación estaba cediendo a las corporaciones globales y la cultura se estaba volviendo vital para la identidad de la nación.

Los gobiernos de los estados naciones han luchado para resolver la forma de manejar los diversos grupos que han surgido como resultado de la emancipación, y muchos países están en medio de una crisis de gobierno representativo. La “representación”, como se señaló, es una estrategia política diseñada inicialmente para ayudar a un grupo muy pequeño de personas. Como estructura política, depende de la similitud y de conceptos de universalismo y autonomía que no se ajustan bien con los miembros de poblaciones liberadas, que plantean problemas profundos de diversidad múltiple, exacerbados por un flujo internacional de personas, materiales e información. Mientras “representación” es un término que ha llegado a significar la representación política en las muchas democracias representativas alrededor del mundo, también connota el uso de un medio para representar una experiencia en la vida real. Este último sentido del término se ha asociado estrechamente con ideas sobre el “realismo”. El realismo es o bien un compromiso con lo que sucede (de manera que se siente real), o un acuerdo sobre la “realidad” referencial de un producto artístico. La representación es usualmente lo primero, y está en el corazón de la estética universalista y la belleza atemporal. Como tal es central para la forma en que la cultura y la política ayudan al Estado nación a asegurar acuerdos sobre la realidad social. Aunque la representación puede alertar sobre este proceso discursivo, en la mayoría de los escritos críticos, incluyendo este libro, significa represión de ese proceso y la aplicación de una relación directa entre el trabajo hecho y un significado referencial.

La globalización perturba la estabilidad percibida del Estado nación, y socava su pretensión de universalidad, poniendo en primer plano la estética de la representación, como una estética del terror y de la sublimación para los representados, y una estética del terror y la muerte para lo no representados (Morton 2007a). Pero la globalización también emplea sus propias estrategias de representación. Algunas formas globales - por ejemplo, la cultura mercantil, el simulacro, la World Trade Organization (WTO) (Organización Mundial del Comercio [OMC]) ofrecen tácticas para suscribir los acuerdos de los estados nación sobre la realidad. Al proceder así establecen también nuevas representaciones que están a menudo mediadas por el Estado nación, pero que en efecto están estabilizando los aparatos del Estado global con representaciones

que crean dificultad para rastrear los impactos del privilegio y de la muerte - dependiendo de quién o qué es representado. Las formas globales pueden reforzar, así como exponer, la adecuación de la representación a una realidad social: pueden exotizar representaciones de otras versiones de la realidad, incluso pueden también potencialmente abrir alternativas en la antidualéctica. Muchas de estas estrategias están siendo estudiadas en los medios digitales - las cuales no serán abordadas en este libro. Al mismo tiempo también hay muchas estrategias en funcionamiento sobre la antidualéctica en performances que se basan principalmente en el medio performativo del performer en-persona.

Los teóricos de la performance pos/neo/decolonial han sido muy conscientes del impacto de la cultura nacional como poder global y de los efectos ambivalentes de la globalización en la cultura y, a su vez, de su impacto en la performance y en el hacer artístico. Sin embargo, sugiero aquí que la teoría de la decolonización ha comenzado a abrir un campo estético *afuera-con* de la representación discursiva dialéctica/antidualéctica. Históricamente, muchas de las naciones desde las que escriben los escritores decolonizantes situacionados, emergieron como naciones estados poscoloniales en vía de una completa globalización, conscientes no solo de los supuestos universalistas del Estado nación, sino también, de los mecanismos del Estado-global. Sus respuestas han diferenciado entre las políticas dialécticas/antidualécticas/del relativismo, el pluralismo, la oposicionalidad, la resistencia y la perturbación. Pero las teorías decoloniales en particular han sido conscientes del trabajo político *afuera-con* y *al lado de* lo hegemónico de varias estrategias, desde la defensa (Yuval-Davis 1997), hasta el conocimiento parcial (Hill Collins 1990), y el conocimiento trenzado (Hunter 2004) o situado (Code 1995).

Las diferentes clases de conocimiento *al lado de* han sido claves para los recientes desarrollos en nuevas retóricas democráticas, y cada uno delinea una especie de performance sociosituado que ofrece un punto de vista distinto a aquellos de los aparatos del Estado nacional y global. Los acuerdos del Estado nación sobre la cultura se hacen principalmente con un individuo, el sujeto, con el cual el Estado también tiene acuerdos políticos. Las representaciones globalizadas no están basadas en ningún acuerdo directo con los individuos, y si bien esto desestabiliza los valores de las culturales nacionales, y permite la explotación de nichos y mercados de masas por parte de las corporaciones globales, también abre un espacio para la emergencia de grupos sociosituados. La estética desunificada de la performance sociosituada está basada en formas ulteriores de pensar sobre la complejidad somática del sí mismo *al lado de* los conceptos de la subjetivización o de la subjetividad de un individuo autónomo.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

2.2.1 *La política de la performance: representación y teoría occidental moderna*

Si la performance sociocultural está ligada en Occidente a la retórica de la representación, la performance sociosituada no es adicionalmente un medio específico, una tecnología o un género, sino una postura retórica. A diferencia de las estrategias dialécticas y antidialécticas, la performance situante está compuesta por los performers y la audiencia participante, que trabajan con un material en un proceso y en una localización sociosituada. Es una postura particular que genera performatividad en la performance con una audiencia diversa, la cual colabora haciendo formas de devenir, conocer y valorar - esto no significa que la audiencia deba ser numerosa, sino que las formas en las cuales sus participantes presentan su sí mismo de forma diferente unos a otros, es una fuente de potencial más que un problema.

No hay razón por la que los materiales de teatro, danza, música, artes visuales, performances de calle o presencia virtual no puedan ser dirigidos a cada una de las posturas del “arte” sociocultural y del “hacer arte” sociosituado. En cualquier periodo histórico con relaciones económicas específicas y presiones político-sociales, cualquier práctica o material puede ser dirigido hacia una postura u otra. Por ejemplo, la performatividad del arte depende de la audiencia que es culturalmente representativa y relativamente similar. El uso de la palabra arte es aquí específico del valor estético puesto sobre el arte-hecho y sobre la performance por aquellos con efectivo poder cultural y adquisitivo. En contraste, el hacer arte sociosituado es un proceso de valoración estético alrededor del hacer arte y performance, con un involucramiento de audiencias y miembros/participantes de la audiencia muy distintas, por consiguiente, una estética desunificada. Personalmente, pienso que los estudios del arte y su estética son importantes por su desafío directo a la política *en-lugar*, pero también pienso que ellos excluyen el potencial para el cambio político emergente que reside en la estética desunificada de la performance sociosituada.

La estética universalista en el mundo occidental moderno se enfoca en lo que puede ser dicho acerca de la “realidad”, y depende de la idea de que ningún medio es adecuado para una representación completa o total. Debido a que el medio siempre falla en “darnos” la realidad, el artista tiene que trascender o transgredir las limitaciones del medio para poder representar. Los acuerdos sobre la adecuación de la representación se han discutido a lo largo del periodo moderno, desde el nacimiento de la ciencia moderna y sus debates entre la representación lingüística utópica y la incapacidad total para “conocer” el mundo de Dios (Hunter 2005c), hasta Emmanuel Kant a través del concepto

de lo sublime. George Hegel sigue a Kant para argumentar una relación dialéctica —concebida como términos antitéticos atrapados en una sublación que mantiene cada término, aun cuando se transforma uno en el otro— entre la noción de adecuación y la oposición que genera en la transgresión o la trascendencia, una dialéctica que domina muchos comentarios estéticos.

Sin embargo, esta dialéctica funciona satisfactoriamente solo en sociedades relativamente cerradas, que se definen a sí mismas con respecto a “otras”¹⁸. Estas sociedades hacen acuerdos estables sobre las representaciones y transgresiones o trascendencias de ellas, las cuales son a su vez dependientes de un entorno altamente controlado para la producción, distribución y consumo de arte que hacen que cualquier contradicción en la dialéctica se niegue rápidamente. Por ejemplo, el arte en los estados nación de Occidente ha trabajado principalmente con conceptos de representación aplicables a los definidos como sujetos; y los objetos estéticos hechos por fuera de estos acuerdos representativos no son siquiera reconocidos como existentes en relación con la categoría. Esta estética aparentemente universalista reprime un reconocimiento de los objetos de arte hechos por el “otro” género/clase/etnia/habilidad/edad, y solo tiene la posibilidad de operar en sociedades donde esta violencia biopolítica puede ser efectivamente sostenida. Cuando las estructuras hegemónicas no son lo suficientemente efectivas para controlar las representaciones dentro de los estados nación, el Estado usualmente recurre a la fuerza. Esto provee una forma de leer las revoluciones nacionales como violencia inspirada por el Estado, así como una forma de entender la violencia del encarcelamiento o la erradicación de lo “anormal” que se aplica sobre las personas que no se ajustan a las representaciones - como el cuerpo del actor histórica y sexualmente perverso¹⁹.

Dentro del Estado nación hay alternativas antidialécticas a la dialéctica transgresión/trascendencia, siendo una de las más efectivas la resistencia, o la estética de trabajar a través y contra la corriente. Incluso, aun la resistencia debido

18 Muchas críticas de Hegel derivan de las formas que su pensamiento dialéctico puede fomentar supuestos sobre el racismo y el eurocentrismo (Morton 2007b, 162-163).

19 Este ha sido el caso a lo largo del periodo moderno. Ejemplos muy conocidos incluyen a Oscar Wilde y a Joe Orton, y el caso relacionado del National Endowment for the Arts que incluyó a Karen Findlay.

a su fundamental dependencia de la corriente, y lo universal que la corriente representa, puede con el tiempo deslizarse hacia un compromiso. Así pues, la disrupción necesita algo que se rompa y reaccione al menos parcialmente a ella. Otra alternativa es el relativismo mismo, un término que preocupó a críticos y teóricos a lo largo del siglo XX mientras luchaban con el universalismo. Pero el corazón del relativismo es la pregunta “a qué es relativo esto” que lo vincula otra vez con las nociones de similitud. El efecto es la tolerancia cultural, y aunque hay un lugar importante para una estética de la tolerancia dentro de la sociedad política, a menudo no llega a la raíz del problema.

Es este compromiso en las bases de los discursos que apoyan la hegemonía, lo que llevó a centrar la atención sobre la contradicción en el trabajo de los marxistas de principios del siglo XX y en la filosofía neomarxista de los años cincuenta y ochenta (Macdonell 1986). La contradicción no puede ser resuelta dentro de la estructura actual del estado cívico. La estructura cívica estable es un marcador de la definición nacional. Sin ese sentido de irreductibilidad, la acción de todas las estrategias conectadas con el universalismo —aunque pueden ser las más efectivas a corto plazo— cae en el efecto de un cambio retórico que vuelve el conocimiento parcial universal, si conviene a los poderosos - el inexorable poder mercantilizador y totalizador de la representación tal como se desarrolla mediante la deriva retórica del consenso, el acuerdo corporativo, el autoritarismo y el totalitarismo (Hunter 1999a, capítulo 4). Aquí está la fortaleza del argumento de Walter Benjamín de que la imagen dialéctica en el escenario mantiene la contradicción irresoluble por un periodo de tiempo, de manera que no puede ser rápidamente sublacionada, no deviene, yo sugeriría, ni en dialéctica ni en antidialéctica, por lo que los participantes de la audiencia pueden sentir el afecto somático de la contradicción.

En Europa, la estética de la performance desarrollada en las primeras décadas del siglo XX por teóricos de la performance tales como Mijaíl Bajtín, Walter Benjamín y Bertolt Brecht, demuestra un interés por poner en primer plano la retórica de la representación y discutir las implicaciones de una población más diversa de interacción estética. Cada uno de estos escritores, entre muchos otros seguramente, critica la dialéctica/antidialéctica y los gestos hacia la emergencia de un performance al lado de sociosituado. Bajtín formula la retórica del dialogismo para ir más allá del compromiso dialéctico, introduciendo la heteroglosia o diferencia de habla/el hablar de personas diferentes. La heteroglosia abre el trabajo del “no conocer”, de “hablar en lenguas”, que implica una audiencia que se compromete con la significación

de lo que es dicho, no en términos de representación como una entidad estable y controlable²⁰. “Representación” es un término que podría significar una performatividad comprometida que reconoce la retórica represiva de la estética universalista. Pero en el mundo filosófico de Bajtín el término en sí mismo se encontró cada vez menos útil debido a la dificultad de diferenciar cómo puede desafiar los universales de su compromiso con esas estéticas.

Al mismo tiempo también hubo una creciente comprensión de “la representación” como una táctica ideológica que define/confina las condiciones de ciudadanía y suprime los aspectos de la vida individual que no encajan con el “sujeto”, tanto ignorando (porque la ignorancia hace posible la dicha de la sublimidad estética), como destruyendo violentamente el valor de vidas afuera-con de esas condiciones. La fascinación de Walter Benjamin por la mercantilización piensa acerca de las formas en las cuales representaciones admisibles definen un sujeto que “encaja”. Friedrich Engels llamó “falsa conciencia” a la capacidad de recordar olvidar la explotación de otras personas, que hace posible que los sujetos encajen en el capitalismo. Y es debido a que muchas personas, o al menos aquellos miembros de lo que se acostumbraba a llamar la burguesía, están comprometidos con una cultura-mercado dependiente, por ejemplo, la falsa conciencia del sueño americano, que la retórica del encaje representacional continúa efectuando un enorme poder social y cultural.

La mercantilización es una versión de la representación que opera con un alcance extranacional - uno podría asignarla al trabajo de representación bajo la globalización. El flujo de mercancías, como lo reconoció Benjamin en su proyecto de los pasajes, se da a través de las fronteras estatales y es potencialmente, si no usualmente, internacional. Los pasajes del siglo XIX fueron modelados a partir de las grandes exhibiciones, por ejemplo, la exhibición del Palacio de Alexandra de 1848, que mostró el poder global del Imperio británico en un momento decisivo entre décadas de levantamientos de la clase obrera y el surgimiento de una

20 Los teóricos de la performance y el teatro de la Escuela de Praga, que trabajaron en las décadas de 1920-1940, reconocieron la representación como “una percepción directa” en la cual los modelos “representan a los originales” (Quinn 1995, 23). A partir de esto, la representación se vuelve ideológicamente predecible/predicativa, pero el signo teatral se convierte en “una representación codificada de signos que ya existe en códigos, [y] llama la atención sobre la doble articulación del signo teatral” (63). Esto último hace de la experiencia teatral sea un tipo particular de experiencia estética “constituida en la mente de los receptores” (Mukarovsky 1941, citado en Quinn 1995, 41).

clase media urbana domesticada y sus sirvientes. Los pasajes, así como las exhibiciones, eran representaciones espontáneas del exceso y del poder, como lo son muchos centros comerciales de Estados Unidos. Lo extranjero era visto simplemente como un recurso explotable - las naciones del siglo XIX fueron catalogadas en la Biblioteca Británica de acuerdo con las materias primas, por ejemplo, Trinidad, bajo “azúcar”, Canadá bajo “pieles”. El proyecto de los pasajes de Benjamin puso en primer plano la globalización y el capital, articulando los efectos de la cultura mercantilista, incluyendo los desperdicios y la basura. En contraste con este efecto representacional, el proyecto de los pasajes es en sí mismo una performance de la globalización imperial, una “imagen dialéctica” extendida, la cual es definida por Benjamín no como sublación sino como una alegoría que anima constelaciones de audiencias diversas a sentir las contradicciones de la explotación y la violencia del capitalismo. Simultáneamente, el concepto de alegoría de Benjamin como una ruina de la historia presenciando el pasado en el momento, nos recuerda la radiación no vista del cambio emergente.

El efecto “*Verfremdungseffekt*” (distanciamiento/desfamiliarización/extrañamiento) de Brecht tiene una retórica análoga en que interrumpe específicamente el poder de la representación y habilita al objeto como “*gestus*”. *Gestus* es una lectura peculiarmente teatral de la postura retórica, no solo como el momento en el cual lo retórico, la audiencia y el medio interactúan, sino que en ella interactúan a través de la performance de cambio en el espacio y el tiempo de un gesto en-persona. Sin embargo, el *gestus* de Brecht presenta el gesto de manera simultánea con los subtítulos verbales. No es lo uno ni lo otro, y podría ser recibido como una estrategia antidialéctica, un conflicto de códigos entre el gesto y el subtítulo, que quiebra las nociones de unidad artística, de representación e ideología. Pero el gesto, como sugiere Elin Diamond (1997, parte dos), invoca no solo voluntad política, sino también la posibilidad de cambio. La impredecible ambigüedad de su resonancia puede generar una política de afecto sociosituada en la cual la performance se abre a lo que no conoce. Tanto la resonancia antidialéctica como la resonancia ambigua pueden ser intensificadas por el desarrollo de los nuevos medios y por su capacidad para hacer coincidir una variedad de materiales performativos distintos.

Como han señalado varios críticos, la ambigüedad del gesto de Brecht lo acerca a la alegoría (Morton 2003). Los conceptos de Brecht de alienación, el no... pero, la historización y el *gestus* que los combina a todos (Diamond 1997, xiv), son directamente paralelos a la combinación de alegoría de primer plano

y perturbación, a su construcción de contradicciones y códigos conflictivos, y a su insistencia en el contexto e historia (Hunter 2010a). La conexión clave es la participación de la audiencia en la realización de la performance. En muchos medios de arte, la estética del hacer está separada de la estética de la recepción del objeto de arte, pero la performatividad del teatro, sus procesos de performance, enfatizan en que ellas continúen al mismo tiempo. Algunos críticos han indicado que el teatro es en sí mismo potencialmente alegórico en espíritu. La alegoría tiene el efecto de materializar el presente dentro de la historia, formando un medio para la participación performer-audiencia a través de una variedad de materiales. La teoría de Brecht de la alegoría teatral contribuye a lo que nosotros ahora llamamos performatividad. Como lo discutiremos en posteriores capítulos, tanto alegoría como performatividad están enraizadas en el al lado de, y ambas atienden no solo a la tensión de la contradicción irresoluble en la antidualéctica sino también a las posibilidades ulteriores.

Los tres críticos, Bajtín, Benjamin y Brecht, trabajan para rechazar cualquier sublación en el diálogo, en la alegoría y en el *gestus*. En cada una de sus teorías hay también una heteroglosia (hetero: diferente), radiación alegórica (*allos*: otro), y la performatividad gestual del *verfremdungseffekt* (*frend* = lo extraño, lo que no es conocido: efecto de extrañamiento o desfamiliarización). El “otro” aquí es el sí mismo pasando por un cambio, e impregnadas en sus teorías se encuentran formas de performar con diversas audiencias, y un enfoque en lo que no es conocido, y lo ulterior más que lo representativo. Cada uno está interesado en una sólida teoría para la antidualéctica sociocultural, y en un bosquejo sugestivo de lo que yo llamaría la performatividad sociosituada.

2.2.2 La política de la performance: la performatividad y la reciente teoría “poscolonial”

Actualmente, la unidad política más grande en la que la representación puede considerarse universal es el Estado nación. Algunas afiliaciones globales ofrecen grandes estructuras para las unidades políticas, pero las estructuras globales no son políticas en el sentido de la relación a una polis específica. Es conocido que Marx utilizó el concepto de internacional para criticar el Estado nación capitalista y su represión de aquellos no incluidos como ciudadanos. Sin embargo, los procesos de globalización han cooptado las representaciones de Estado nación por sus propios fines. El impacto de la globalización ha sido ambivalente debido a que no solo destaca las limitaciones de esas

representaciones, sino que también incrementa la violencia del colonialismo cultural. Este alejamiento ambivalente es explorado críticamente, no solo por los conceptos de “imperio” (Hard y Negri 2000), sino también a través del potencial para el internacionalismo (Morton 2003). También es fundamental para las exploraciones sobre lo “exótico” como un término que ha cambiado de estar determinado por ISA a ser determinado por GSA (Huggan 2001).

El cambio en el control sobre las representaciones y el incremento en la velocidad de distribución y transmisión que resulta de la globalización ha llevado la respuesta cultural por el poscolonialismo hacia aquellos que no son sujetos nacionales, en un foco sobre la estética neocolonial de imitación, enmascaramiento, exotismo y multiculturalismo asimilativo. El proceso de representación ha sido tomado como una mercancía en sí misma, para contener al “otro” dentro de su propio sistema. El proceso es violento, pero no necesariamente victimizante: las culturas exotizadas, por ejemplo, pueden utilizar la otredad contra la fuente de origen. Pero el simulacro que resulta es usualmente destacado solamente cuando el poderoso económicamente está usando la estrategia hacia aquellos menos empoderados con respecto a G-SA. Debido a que la representación en sus modos de sometimiento y mercantilización insiste en sus propios fundamentos, lo que ni las estructuras del Estado nacional ni las estrategias G-SA pueden hacer es imaginar un ulterior. Un cambio postcolonial para la decolonización como práctica ulterior trabaja políticamente para reconocer y valorar otros fundamentos. Esto significa trabajar *al lado de* las performances representativas de la cultura discursiva, y enfocarse en la performatividad del *venir a ser* de las culturas públicas de las audiencias sociositadas. En esta sección exploro el potencial para tal enfoque en el trabajo de los críticos decoloniales abordando problemas de control de ISA y G-SA.

¿Cómo se trasladan estas pistas a través de la teoría poscolonial hacia lo decolonial, a las formas de performance dentro de los estados nación occidentales? Una manera de considerar esto es comenzando por reconocer que muchas de las formas de arte valoradas en el periodo moderno han sido capital-intensivo, e incluso, a menos que un proceso de arte requiera mucho capital, por lo general no se valora. Muchos de los medios performativos han respondido a este nexus de control. El teatro alternativo en Gran Bretaña que surgió de la afluencia de personas de la clase trabajadora posterior a la franquicia al teatro universitario después, tanto de la Primera como de la Segunda Guerra Mundial, es un ejemplo. Los intentos de trabajo no-capital intensivo tales como los *happenings*, el trabajo improvisado/ideado en el trabajo, la danza de contacto y el arte de performance,

son algunos de los cambios entre muchos. La explosión del cabaret en espectáculos de una sola persona como *Krapp's last tape* (*La última cinta de Krapp*), el activismo callejero y el resurgimiento del circo son todas las formas de encontrar una alternativa a las represiones biopolíticas de la representación que operan a través del capital cultural intensivo ISA y G-SA del teatro.

Sin embargo, es raro encontrar un medio de performance o un género que tenga éxito en mantener su trabajo de resistencia y/o alternativo; y el teatro “alternativo” junto con la performance alternativa no es por definición resistente. A menudo es transgresivo y/o trascendente en sí mismo, en cuanto imita las estructuras de trabajo ya reconocidas como arte y deviene subversivamente comprometido en un encaje sociocultural. El trabajo resistente bien puede comenzar como un momento situado del *al lado de*, generando performances de sitios-particulares (Noé, 2009), pero la repetición sobre un número de sitios puede mover su afecto hacia el sitio-específico. El sitio deviene no la ecología de los elementos contiguos que rodean la performance, sino las coordinadas espaciales del performance mismo. Por ejemplo, la instalación de *Utopía* de Rirkrit Tiravanija ha estado en tour por varios años. Cuando estuvo en Nueva York en mayo de 2007, un crítico comentó:

Verlo en Zwirner agrega nuevas capas atractivas. Lo que algunos tomarán por una galería de poder absorbiendo a una más subterránea, y un artista exitoso permitiéndose ser devorado vivo, es en realidad una simbiosis exquisita. Zwirner revela sus rudimentarias raíces, Gavin Brown (quien todavía representa Tiravanija) sube su apuesta, y Tiravanija, quien ya no es más el dueño de la pieza, está solo “actuando” aquí. (Salz 2007)

Tiravanija ha sido ironizado, su trabajo hecho específico para el sitio que puede costear la instalación, más que particular a su trabajo inicial que combinaba una variedad de formas de arte de performance y posicionaba al artista como cuidador o “sanador”.

Sin embargo, este ejemplo subraya otro aspecto central para este libro: la cuestión de la posicionalidad de la audiencia y la dificultad de obtener una apropiada posicionalidad crítica. Jerry Salz, el crítico, ha visto la pieza antes. Él está proporcionando información que es apropiada para el afecto particular a su participación en la audiencia. ¿Este afecto habría sido diferente si se tratara de una vista por primera vez? Posiblemente podría haber sido

menos gratificante - o más. Podría no haber sido tan irónica en sí misma como lo indica la nota sobre solo “actuando”. Muchas de las lecturas que se darán ahora mientras exploro los efectos y los afectos de la performance a través de críticos primariamente excoloniales, ofrecen no solo la lectura pos/neocolonial sino también la lectura decolonial, y nos pide que consideremos lo apropiado.

Por ejemplo, como mujer crítica, blanca, occidental no puedo leer hoy el trabajo de Fanon desde su posicionalidad *al lado de* dado que no estoy incluida en la situacionalidad material de su vida. Este no es un argumento de un punto de vista que pueda sugerir que para “conocer” a Fanon yo tendría que ser una víctima de una estructura cívica basada en la fungibilidad de la persona negra, sino más bien el reconocimiento de que no puedo conocer a Fanon - o mejor: Fanon es no-conocido para mí. Un compromiso crítico con Fanon en los cincuenta está también obligado a ser diferente a uno en los ochenta o en la década de 2020. Mientras “Fanon” permanezca imposible de apropiarse, continuaremos intentando de ser apropiados en tanto nos involucramos en conocer juntos. Esta es una elección en parte crítica, y mis apropiaciones en la sección anterior han sido un proceso de encontrar a mis lectores potenciales en vez de iconizar el respeto por estas figuras históricas, aunque espero no haberles mostrando falta de respeto. Este aspecto fluye a través de la escritura de todo este trabajo. Tendré más que decir sobre la alianza del verbo “apropiar” con un sí mismo autónomo, en contraste a la alianza del adjetivo “apropiado” con una imprecisión de esa autonomía en el estudio sobre Deerwalk de Ilya Noe²¹.

Es importante trabajar en lo decolonial y con lo no-conocido, para reconocer que mientras ISA y G-SA no solo controlan a través de restricciones biopolíticas y la represión de muchos grupos de interés mediante la violencia, los países que han experimentado la colonización y viven una violencia total como condición de su existencia pueden tener diferentes percepciones de las estructuras de la performance sociosituada. Escribiendo desde el mismo periodo cronológico de Bajtín, Benjamin y Brecht, quienes están profundamente preocupados tanto por las culturas nacionales representativas como por las culturas públicas ulteriores, Franz Fanon aborda los efectos de las representaciones del Estado-global mediadas por las naciones de África

21 N. T. Este estudio no está incluido en esta traducción.

que experimentaron la colonización por el poder europeo. Enfrentadas por la cultura de la nación colonizada, las estructuras de la representación del Estado-nación traídas por el colonizador miraron de una forma diferente el hacer-arte. Por un lado, dentro del Estado nación, performances tales como el circo tenían la historia de ser disruptivas, pero existían controles biopolíticos efectivos para mantener el orden tales como los límites de tiempo, sobre todo cuando los transeúntes podían ocupar el espacio local. Por otra parte, en un país recién colonizado, generalmente recuperándose o en medio de una guerra en curso, las formas de arte disruptivas eran a menudo simplemente destruidas.

A medida que la representación se convierte en una forma de ejercer control sobre las personas fuera del Estado-nación, la violencia de su retórica universalizante yace en el corazón del terror colonial. Fuera del Estado nación, en los países colonizados bajo su dominio, las representaciones nacionales les niegan a estos “otros” cualquier posibilidad, ya sea de lo dialéctico o de lo antidialéctico. El poder inicial de las representaciones colonizantes está generalmente impuesto por lo militar, y mientras las representaciones son algunas veces cooptadas por las instituciones políticas y sociales del país colonizado, la fuerza continua es una necesidad frecuente. Como ha señalado Achille Mbembe, antes que represión biopolítica, los países colonizados pueden ser vistos para existir en un atornillamiento necropolítico (Mbembe 2001 y 2003). Como ha señalado sucintamente Stephen Morton (2007a), entre otros, la necropolítica se basa en la experiencia de una persona cuya vida está definida por la muerte. Si una persona no tiene ningún valor humano, y experimenta constantemente la vida a través de la matanza que está siendo impuesta a su comunidad, su respuesta será probablemente la muerte y la matanza. La necropolítica es el *modus operandi* de referencia para establecer las representaciones del colonizador.

La violencia necropolítica, encapsulada por la representación colonizante, se transfiere a todas las otras partes de la vida colonizada. En un país colonizado, la ignorancia de los colonizadores sobre el valor estético del lugar no dio como resultado el tipo de olvido biopolítico que puede ayudar a mantener la existencia de una forma de arte —los hacedores de trabajo de arte ulterior dentro del Estado nación siguen literalmente sin importar— más bien tuvo el efecto de borrar esa forma de arte. Por ejemplo, los escritos de la cultura maya en el siglo XVI fueron destruidos completamente; las técnicas de narrar historias en las comunidades indígenas canadienses fueron borradas por el terror

de la escuela residencial, ya que más de 500 lenguas fueron reducidas a cinco sistemas primarios entre 1900 y la década de 1960. A principios del siglo XX hubo una destrucción similar por parte de los franceses en la herencia arquitectónica de Vietnam; la lista es interminable.

La intención última de las representaciones colonizantes fue la de no mantener una frontera de clase alrededor del arte, fuera de la cual muchas otras cosas olvidables podrían seguir como lo hacían en los estados nación, sino instanciar y encarnar las representaciones del colonizador en y a través del aparato estatal establecido por el colonizador en el otro país. Esto implicaba no solo la destrucción violenta de personas y artefactos, sino también una destrucción de la memoria, la separación del entendimiento del cuerpo presente de los cuerpos del pasado. Franz Fanon articula esto elocuentemente en *Black Skin, White Masks* (1952), un libro que puede ser leído como una respuesta al control biopolítico, y que ha sido recontextualizado dentro de las estructuras contemporáneas del terror que lo produjo como respuesta al control necropolítico (Morton 2001b, 164.7). Al mismo tiempo, Fanon argumenta estratégicamente a favor de la agencia de la persona negra antidualécticamente. Esto personifica a la persona negra dentro de las estructuras estatales y niega el acceso al trabajo sociosituado que hace que valga la pena seguir viviendo. Como apunta Stephen Morton, en *The Wretched of the Earth*, Fanon afirma que debido a que la violencia colonial niega un compromiso recíproco con la dialéctica del colonizador, produce una repetición de la violencia como una estrategia agencial²². Cuando su propia cultura nacional es destruida o avergonzada de su existencia y reemplazada por otra cultura nacional que está siendo utilizada por los intereses globales como un

22 Incluso después de que los poderes colonizadores abandonan un país, dejan no solo su huella impresa en la tierra, sino que también conservan un sentido de propiedad cultural sobre los objetos de arte que produce ese país. Por ejemplo, Inglaterra está extremadamente orgullosa de muchos de los poemas, novelas y obras de teatro en inglés, producidos en varias partes de la comunidad británica de naciones, mientras que no es tan entusiasta con los productos de idiomas no ingleses de los mismos países. Cuando Ngũgĩ wa Thiong'o volvió a escribir en Gikuyu, su afirmación de una diferencia cultural paralela al capitalismo occidental fue interpretada como una especie de violencia inversa, como lo fue el uso que hizo el escritor Quebequesa Gail Scott del francés en la supuestamente anglófona novela *Heroine*. Y la colonización económica del poder corporativo global, como la ejercida por Estados Unidos sobre Canadá, puede producir tipos similares de propiedad: escritores tales como Margaret Atwood y Douglas Copeland son descritos frecuentemente como "americans", es decir, de los Estados Unidos.

arma para suplir las muertes reales que ocurren en las calles, su participación puede ser performada en ese movimiento necropolítico.

Yo diría que el criticismo de Edward Said desde el orientalismo en adelante, tenía más en común con el dialogismo de Bajtín y con la imagen dialéctica de Benjamin, que con la lectura común de la dialéctica sublada de Hegel que sustenta las estructuras deterministas de ISA y GSA, porque funciona para localizar todos los eventos que se encuentran *afuera-con* la representación orientalista. Críticos y teóricos más recientes del colonialismo, el poscolonialismo y el neocolonialismo, incluyendo a Achille Mbembe han explorado otras locaciones de la agencia en la estética necropolítica de la performance. En el corto, pero profundamente afectivo, ensayo de Homi Bhabha sobre el mimetismo, escrito en 1984, mutó el espejo de Fanon (Bhabha 1984). En ese tiempo, leí esto como sujetos colonizados mirando al colonizador como una imagen que ellos trataban de reflejar, algo que trabajaban para emular al mismo tiempo que sentían la tensión de otra existencia irrepresentable. Los sujetos neocoloniales de Bhabha han crecido en el limbo. No tienen otro irrepresentable, solo una imagen que ya está dislocada y refractada a través del lente del colonizador. Cuando se ven a sí mismos/cada uno de ellos no se ven a sí mismos, sino que imitan la potencialidad de alguien más. En su último trabajo, Bhabha desarrolla la idea de lo no representado ya no como parte de una dialéctica sino como un sitio para el movimiento antidialéctico (Bhabha 1995, 5) en el que la continua violencia de la supresión de esta existencia es una fuente de agencia para el colonizado y de temor para el colonizador. Cuando leo estas críticas y detecto lo antidialéctico, pero como una crítica decolonial, pregunto: es el terror de una existencia no representada solo un terror para aquellos que no pueden, y nunca podrán, reconocer una existencia que continúa *afuera-con* su conocimiento. Esa existencia puede ser fundamental para los procesos de devenir, conocer y valorar en un complejo sociosituado *al lado de* los privilegios discursivos de la subjetividad. Como crítica colonial considero apropiado que no puedo apropiarme esa performatividad.

La alegoría, el término literario para la performatividad, es a menudo un indicador de esta cuestión de lectura apropiada -por ejemplo, los escritos de Ben Okri, tales como las historias cortas *Incidents at the Shrine* (1986). Esas historias ambientadas en Inglaterra, donde los personajes de Nigeria se encuentran aislados y fracturados pueden ser leídas a través de convenciones del desplazamiento cultural y técnicas psicoanalíticas como dispositivos realísticos extendidos hasta el punto en que ya no pueden soportar la carga representacional del realismo burgués. Pero aquellos establecidos en Nigeria resaltan las

dificultades adicionales que un lector no-nigeriano encuentra cuando lee - ¿son las estrategias literarias las que fomentan una lectura de realismo? ¿Realismo mágico? O ¿alegoría? Ellos presentan momentos de intensa desfamiliarización y contradicción para un lector euroamericano, y puede generar respuestas alegóricas sobre lo que es difícil de decir, lo que no es dicho, o lo que no es todavía dicho. Pero hay una dimensión política en la lectura: ¿Los escritores excoloniales construyen textos alegóricos porque sus experiencias están tradicionalmente fuera de la representación ideológica, o la lectura alegórica solo está disponible para los lectores euroamericanos, quienes no entienden su experiencia? ¿Es el realismo o la alegoría la lectura apropiada aquí? Yo recurro a la alegoría debido a mi elección política de poner en primer plano lo que no conozco, reconociendo al mismo tiempo que esta es una respuesta crítica situada.

Pero ¿podemos releer la antidualéctica de Fanon como performatividad en *la quema* de Maggie Delvaux-Mufu (Wilderson 2012)? ¿Es apropiado para mí proceder así? Frank Wilderson invita a este compromiso en su ensayo “Raw Life and the Ruse of Empathy”, aunque estoy invitada a comprometerme con lo no-conocido, no a articular²³.

Un problema similar de apropiación surge en torno al potencial para la estrategia antidualéctica en el video de Walid Raad *The Bachar Tapes* en el archivo de The Atlas Group²⁴. El video documenta la narrativa de Souheil Bachar, un “rehén” en la crisis del Líbano de los ochenta y principios de los noventa. Bachar es el rehén no representado, la persona que, debido a ser libanés, nunca recibió reconocimiento, publicidad o memorias publicadas después del secuestro. La cinta llama la atención sobre su artefactualidad al principio, sutilmente a lo largo de esta, y en su conclusión, pero sin embargo utiliza la retórica visual y verbal de la narrativa del rehén y de la entrevista del documental, para construir una intervención en esos medios. Antes que trabajar antidualécticamente para exponer las limitaciones y las injusticias de una situación particular —el olvidado rehén libanés— trabaja también para localizar momentos de disyunción, para crear efectos visuales que no tienen nada que ver con los problemas de los rehenes y permanecen elusivamente

23 Puede haber conexiones con el rechazo etnográfico discutido por Audra Simpson con referencia a la etnografía de los indios nativos americanos (2007).

24 Véase <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

ilegibles. El hecho de que el video puede jugar con problemas de género representativo y masculinidad para establecer la antidualéctica es simultáneo con el impulso ulterior hacia la masculinidad no representativa que confunde la narrativa. Esta dislocación en lo no representable se replica en su Fadi Fakhouri File, Notebook 38 en el cual se detallan cuidadosamente los carros que explotaron en el Líbano, borrando así, sin comentario, los restos reales de los cuerpos humanos. De manera similar, en el archivo de los Secrets in the Open Sea las imágenes monocromáticas del “azul” van acompañadas por un texto que nos informa que son imágenes de cuerpos humanos encontrados muertos en el Mediterráneo.

El poder de estas imágenes proviene en parte de la superestructura de los elementos de medios discursivos en los que Raad las incorpora, pero que son elusivas al estar presentes de una manera impredecible. Una posible implicación de la audiencia se da con el movimiento antidualéctico hacia una crítica de las representaciones políticas de Occidente que sustentan esta violencia, una crítica que pone de relieve la estetización y el distanciamiento de la violencia que esta significa. Al mismo tiempo, existe este afecto de presenciamiento elusivo que indica un mundo que no está siendo representado, pero que es rico allí, inmediato, valioso, ubicado en el dolor, y hablando a formas de vida de grupo en el Líbano sobre las que la mayoría de críticos occidentales tienen poca experiencia, incluyéndome. Puedo sentir el afecto y participar en la performance sociosituada, pero no conozco las particularidades de los materiales en el Líbano. El trabajo está haciendo performance políticamente, afectándome sin esperar que responda en la cultura representativa. Sin embargo, aquí estoy, intentando articular esa respuesta en el discurso.

¿(Cómo) puedo hacer que eso sea apropiado? Muchos críticos que se ocupan del poscolonialismo (John MacLeod), del neocolonialismo (Hardt y Negri) o del descolonialismo (Muñoz), se dedican a identificar y contener el terror del poder representacional de los países colonizadores. Algunos también escriben y hablan con honestidad sobre las interacciones positivas que han ocurrido y otros exploran las alternativas viables. Como Morton ha señalado (2007c), el concepto de estudios subalternos también se divide entre aquellos que trabajan con una estructura que se basa en una sublación hegeliana de la dialéctica, y aquellos que trabajan antidualécticamente como Bhabha y Gayatri Spivak. Sin embargo, Spivak es particularmente interesante por su sugerencia adicional de que los individuos subalternos no reemplazan simplemente a los colonizadores

salientes en la gobernanza poscolonial, sino que son radicalmente parte de un espacio geopolítico diferente que opera junto con las estructuras de gobernanza, ya sean ISA o G-SA. Para Spivak, el argumento es ético: debido a la separación radical entre lo subalterno y lo poscolonial, existe la imposibilidad de un compromiso ético total - como sugiere Wilderson, la empatía no es más que una estratagema, y el trabajo en el *al lado de* enfatiza esta inadecuación. En lugar de quedarse atrapado por una repetición dialéctica sociocultural de la violencia y su antidialéctica, Spivak sugiere trabajar en las estructuras parciales que reclaman su propio *al lado de*. La ética del subalterno, como ella la define, siempre es parcial. A menudo puede moverse en conjunto hacia el poder hegemónico, y ser potencialmente intrusivo, eruptivo y disruptivo, porque hay poco terreno común con las condiciones dominantes del discurso (Morton 2007b, 12).

Al mismo tiempo, pueden trabajar con una performatividad sociosituada que mantenga la posicionalidad *fuera-con* del discurso. La percepción de una posicionalidad *fuera-con* del discurso proveniente de un contexto de estudios decoloniales enfocados en ulteriores a la dialéctica/antidialéctica universalista de la representación colonial conduce directamente al concepto de performance sociosituado que me concierne. Esta manera de pensar está enraizada en una estética desunificada que trabaja en el *al lado de* y genera un grupo situado de personas, incluso si no es ni puede ser reconocido como tal por las estructuras del Estado-nación. En los contextos culturales de la política de contrato social en los estados nación liberales occidentales, la performance ha llegado a convertirse en un lugar donde la gente discute la estética cada vez más desunificada de la diversidad democrática como un marcador de su política desunificada. Muchos de los nuevos ciudadanos, aunque se les ha negado el poder político, han recurrido al hacer arte como una forma de generar valor para sus vidas *al lado de*. La performatividad se ha convertido en una palabra que indica actividad en la que un *presenciando al lado de* deviene corporalizado y crea un medio en el que las personas pueden participar - personas con prácticas complementarias y diversas.

Algunas personas hablan de performatividad en términos de memoria (Phelan 1993) o liminalidad (McKenzie 2001), o procesos tales como constitución y citacionalidad (Butler 1993). La performatividad es también una textualidad situada (Hunter 1999a), una textualidad en cualquier medio que permite el conocimiento situado (Taylor 2003), el conocimiento como particular del espacio/tiempo (Lepecki 2006), en el momento del cambio (Fischer-Lichte 2008), en las prácticas de lo cotidiano (no lo banal - Smith 1987).



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

La performatividad es el lugar donde lo sociosituado genera procesos para el devenir ulterior, el conocer y el valorar. Este libro seguirá los performances que hacen este trabajo, e intentará pensar a través del cómo estos ulteriores emergen en alternativas socioculturales mediante los compromisos y las articulaciones de sus audiencias. Los afectos de la performatividad se convierten en los lugares donde pueden emerger alternativas a la sociocultura. Sí, un grupo sociosituado puede optar por utilizar su arte-hecho específicamente para articular valores del *al lado de* en el discurso, y también el arte-hecho puede surgir caprichosamente en el discurso - ambos casos con efecto político. Pero su trabajo principal está en el afecto político, en el mantenimiento de la performatividad de la performance. Más recientemente, en un intento de teorizar en lugares más tradicionales para mi propio entrenamiento, he recurrido a otros enfoques que exploran el *al lado de* en la performatividad del conocimiento situado. En el *al lado de* puede haber un reconocimiento de un no-conocimiento que reconoce que la “diferencia” no es algo que preexiste, para ser “tolerado” en otros, sino que por el contrario es algo hecho en nuestras interrelaciones con otras personas, reconociendo su propio no-conocimiento y el nuestro que colapsa las posiciones de productor/consumidor/propietario. El *al lado de* genera un reconocimiento de no-conocimiento y una celebración del cambio.

3. El *al lado de afuera-con*: aproximaciones desde lo decolonial, los estudios feministas y de género, y el conocimiento indígena

A lo largo de mi carrera académica me he rodeado de personas que buscaban una “salida” al compromiso —por ejemplo, la ficción utópica y distópica escrita sobre las mujeres, la ciencia y la etnicidad en los años setenta y ochenta— y me encontré con varios argumentos deterministas de que no hay salida. Sin embargo, en mis enseñanzas, la mayoría de las cuales han sido en los estados nación liberales occidentales, mientras que muchos de los participantes reconocen los compromisos sociopolíticos de la cultura, también hablan sobre formas de vivir sus vidas alternativamente. Esto es a menudo a través de las amistades, las relaciones con los animales, la transformación del hacedor de arte con los materiales, el activismo local y la ecoatención en la que no se muestra interesada la hegemonía, a menos de que esta impacte en el capital.

Incluso Laclau y Mouffe, cuya *Hegemonía* (1984) fue un texto que centralizó la dirección de los cuarenta años anteriores de alejamiento de la ideología determinista, postulan la articulación de la experiencia de la “periferia” del discurso como una forma primaria de reinventar la cultura y de decir lo que no se ha dicho culturalmente antes. Desde mi punto de vista, esto plantea la pregunta de si existe un “afuera-de la-periferia”. ¿Qué pasa si estos modos de vida que la mayoría de nosotros valoramos no se pueden considerar como dentro del discurso, o en su periferia, sino *afuera-con* y *al lado de* ella?

El concepto “*afuera-con*”²⁵, como usted puede deducir de su frecuente mención aquí, es una bisagra pivotante de este libro. Si a veces parece asumir un significado más familiar a “sin”, *afuera-con* significa el lugar no considerado por los límites. No exactamente más allá de los límites como si ese pudiera ser un lugar “para ir a”, sino no imaginable, no decible, no reconocible dentro de los límites que definen el lugar donde existe una parte de ti. *Afuera-con* no está en relación con un “interior” sino más bien con una posicionalidad formada a partir de sus condiciones de emergencia. El trabajo del “*afuera-con*” es reconocido en varias discusiones teóricas como “de otra manera” (Levinas 1998), “en otra parte” (Derrida 1999, Minh-ha 2010) y “al lado” (Sedgwick 2003, 7, de Foucault), y se acerca al trabajo de Doreen Massey sobre espacio/tiempo (2005). En los estudios de performance “*al lado de*” es un término que ha sido usado con una significación similar por Alan Read (1993, 99), André Lepecki (2006, 76), y en varios de mis propios textos desde 1989 (Hunter 2016b, 2). La resonancia de “*afuera-con*” con el término “*al lado de*” significa aquellas formas de vida valoradas que no son reconocidas por la hegemonía. En otras palabras, están *afuera-con* el sistema y no son escuchadas, vistas u oídas por el Estado, y a su vez no se ocupan principalmente de sus discursos. Significativamente distinto del comentario de Jacques Derrida sobre “*auprès*” o “*al lado de*” (1997, 10) que medita sobre el “*al lado de*” y el “*estar con*”, el término “*al lado de*” está vinculado en este libro a estar “*afuera-con*”. Ambos términos, “*afuera-con*” y “*al lado de*”, se refieren directamente a la distinción que estoy haciendo para el propósito de este libro, entre la performance que se ocupa principalmente de su actividad sociocultural dentro o fuera o contra el discurso, y la performance sociosituada que trabaja principalmente *afuera-con* el discurso.

25 N. T. Véase el glosario en referencia al concepto y la elección de esta traducción.

En gran parte, adoptar una opinión crítica que enfatice la performance como una reacción a la hegemonía, o se centre en lo que hace la performance cuando no está interesada principalmente en la hegemonía, es una decisión que un erudito occidental o un miembro de la audiencia puede tomar si lo desea. Esa es una decisión que generalmente depende de lo que podríamos esperar hacer con nuestras intervenciones críticas. Al mismo tiempo, como señalo a continuación, es una experiencia diaria sentida o un estado de devenir. Preocuparse por lo que está *al lado de* no significa que podamos escapar al discurso como podría sugerir el o bien esto/o lo otro, citado anteriormente. Pero eso sí significa que en un momento particular estamos más interesados en cómo las personas generan razones para vivir y encuentran procesos de valoración que emergen en la performance sin preocuparse de si el Estado está de acuerdo con ellos o no, o los apoya.

Pasé la primera mitad de mi carrera académica tratando de descubrir cómo las hegemonías estructuraban el poder, el acceso a él, su uso y el mantenimiento del privilegio que confiere. Esto fue principalmente en nombre de la clarificación de la crítica activista efectiva a través de la comprensión de la retórica discursiva. Cada vez más me di cuenta de la enorme influencia de la presencia de otras formas de vida. Esto incluía el trabajo mencionado sobre filosofía ulterior y decolonial, y el vaciamiento radical de la crítica afroteórica del estado cívico. También incluye la generosidad de los pensadores indígenas, y he escrito durante varios años sobre la manera como he estado aprendiendo de las prácticas de conocimiento indígena en mi autoidentificado país de origen, Canadá (Hunter 1996, 2005b, 2006, 2014, 2016c).

En particular, los conocimientos tradicionales articulados en y por muchas de estas fuentes son los que han sido claves para aprender el cómo abrirse a formas de conocimiento ulteriores -comenzando con el concepto de que el conocimiento no puede ser poseído como propiedad, que las personas son, sin excepción, parte de una ecología infinitesimal con los animales, las plantas y las cosas en general, y que una persona no es autónoma. Este posicionamiento seguro en lugares que no responden a los fundamentos de los estados nación liberales, sugiere formas de conocimiento como la reciprocidad, el respeto y la relacionalidad (Wilson, 2008, 58). Una forma de conocer puede tener una estructura, lo que en retórica podríamos llamar una figura

o esquema, pero emerge en la postura retórica particular del momento y el lugar de su ocurrencia. El conocimiento tradicional siempre está cambiando, siempre está en proceso, en lugares *afuera-con* del Estado nacional, incluso si se trenza en una contigüidad con estos lugares.

Estas alternativas y estos ulteriores de personas que se posicionan *afuera-con* del discurso me hicieron preguntas que no tenían que ver principalmente con el poder sociocultural. Lo que se hizo urgente, y yo era y soy parte de un movimiento más grande con estas preocupaciones, no era la pregunta que le había hecho antes al activismo, “¿por qué la gente hace estas acciones a menudo agotadoras, aparentemente efectivas infinitesimalmente?”, sino “¿dónde obtienen las personas la energía para vivir este tipo de vidas?”. Y lo que comenzó como una pregunta sobre dónde obtiene la gente energía para emprender una acción política, se convirtió en un estudio de las formas de vida que les permitió mantener esa energía, salir por la puerta y hacer algo.

3.1 Cambios críticos: conocimiento situado

Para mí esta es una conciencia que desarrollé en mi pensamiento mientras trabajaba en la teoría del conocimiento situado en los años ochenta y noventa. Como mujer con un primer título en ciencias que había experimentado su justa cuota de acoso y discriminación, y habiendo pasado a trabajo de posgrado en literatura, poesía e historia de la retórica, me atrajeron los estudios feministas de ciencia y tecnología que estaban floreciendo en los ochenta. Entre las preguntas que se hacían estaban: ¿por qué la ciencia hecha por mujeres alcanza diferentes resultados que la ciencia hecha por hombres? ¿Cómo difieren los contextos sociopolíticos (Rose 1994)? ¿Qué impacto tuvo la socialización de las mujeres en sus habilidades de observación y análisis (Harding 1991)? ¿Cómo afectaron el desempeño del trabajo de campo y/o la cultura de laboratorio los procesos de hacer ciencia (Haraway 1988, Fox-Keller 1992)? ¿Las “formas de conocimiento de las mujeres” cambian las metodologías de estudio y de exploración científica (Belenky et al. 1986, Smith 1987, 1990)? ¿Y qué podríamos aprender de estos estudios para comprender mejor las formas de pensar, no solo sobre la práctica científica pasada, la práctica actual y la práctica futura, sino también sobre el acceso de las mujeres a la agencia?

La pregunta subyacente de por qué las mujeres hacían las ciencias de manera distinta y la constatación de sus efectos pesó sobre mí. En la comprensión pública de la ciencia era entonces y en gran medida todavía sigue siendo que “verdad”, que los científicos encuentran formas de contactar y cambiar materiales no humanos y humanos - que son poderosos. En cierto sentido, este tipo de ciencia es el paradigma perfecto para el Estado nación. Su ideología está completamente determinada, y el científico trabaja con representaciones permitidas por esa ideología para llevar a cabo lo que quiere (Hunter 1999a, 64). La presencia repentina de otro tipo de ciencia, operando al lado de lo discursivo, una que en mayor o menor medida estaba reaccionando principalmente no de manera específica a sus estructuras deterministas, sino que recurría a enfoques ulteriores que supuestamente no interesaban a la ciencia convencional, ofreció una pista. Al lado de las hegemonías sociopolíticas y del aparente determinismo, en general, había personas que tomaban decisiones y realizaban acciones basadas en sistemas o enfoques *afuera-con*, aun de reconocimiento del discurso, y posiblemente invisibles para él.

Hubo un consenso cada vez mayor en los estudios de la ciencia y la tecnología de que, dado que la mayoría de los científicos serios aceptaban que no perseguían el hecho estático como una verdad universal, sino probablemente la información mejor-por-ahora, los procesos para hacer ciencia eran de fundamental importancia. El proceso se convirtió en una palabra clave en esta lucha cuando las ciencias comenzaron a tomar conciencia de las tradiciones basadas en el proceso que se habían llevado a cabo en las artes durante siglos. En ese momento, los estudios feministas occidentales en ciencia y tecnología (Science and Technology Studies [STS]) se posicionaron culturalmente en un paisaje público muy consciente del acceso y falta de acceso al poder de la mujer. También estuvieron rodeados por un torbellino cultural de poesía, novelas, obras de teatro, coreografías, arte de la performance - todos explorando preguntas similares en otros contextos sobre las mujeres y sobre el proceso. Como he detallado en otro libro de la década de los noventa, *Critiques of Knowing*, muchos de los estudiosos que trabajan en STS feminista señalaron a las artes como un lugar donde el proceso era fundamental para la práctica. Se percibió que las prácticas basadas en procesos en el campo o en el laboratorio generan formas de conocimiento en lugar de conocimiento fijo. Esta es una idea que la mayoría de los académicos en humanidades y ciencias sociales reconocerían y, en mayor o menor medida, acogerían en sus estudios

de la sociedad, la cultura y las artes. Para mí, entrenada en las ciencias y las humanidades, con un aprendizaje particular en la relación entre retórica y poética, esto no era suficiente.

La poética se refiere a cómo hacemos las cosas. La retórica se refiere a cómo usamos las cosas para la persuasión/comunicación dentro de un contexto social. En un nivel detallado, estos dos se superponen a menudo, pero, al igual que la forma y el contenido, puede ser útil separarlos - y generalmente hay un énfasis en uno u otro. Las formas de conocimiento que se dan en la práctica de un oficio no permanecen automáticamente como formas de conocimiento en la performance pública. No existe un método garantizado, ya sea para empujar una forma de conocer en los textos de conocimiento, o para sostenerla como una forma de conocimiento a través de la textualidad - siendo la textualidad un término retórico utilizado para indicar unos procesos estéticos generativos y fluidos que no se sedimentan en una interpretación fija. En los estudios de performance la palabra “performatividad” hace más o menos el mismo trabajo. Al mismo tiempo hay estrategias que dentro del tiempo/lugar de una ubicación situada son más probables como formas de performar, y nos lleven hacia el texto o hacia la textualidad. En el mundo literario las retóricas para estas estrategias de palabras actúan como pautas que necesitan interpretación dentro de los contextos sociales (Code, 1995-2006).

Cuando uno toma la ecología completa de esa forma de comunicación, esta se convierte en una postura: la postura delinea el continuo hacer en y a través del evento retórico que está compuesto de un entramado entre retórico, oyente/lector y materiales para la comunicación -que se combinan en un medio- en un momento histórico particular. Por ejemplo, una postura alegórica es un lugar donde tanto las artes verbales como las visuales tienden a deshacer cualquier atadura a una significación fija; sin embargo, sacada del contexto histórico, la alegoría a menudo se reduce a la interpretación como un emblema o una fábula. Sin embargo, en la ecología del evento poético, las estrategias alegóricas generan una textualidad o performatividad que mantiene el texto o la partitura en proceso, como una forma de conocimiento y devenir.

Las cuestiones para mí se convirtieron en lo siguiente: el conocimiento situado es acerca del proceso, sin embargo, ese proceso tiene que ser temporalmente entretejido para ser comunicado, para que el grupo entretejido tenga una sensación de devenir/conocer/valorar. A menudo esto es un afecto

en lugar de un concepto o efecto, y se siente como algo que necesitamos más que como algo que queremos. Este libro desplegará un vocabulario utilizado para articular estos procesos, al mismo tiempo que criticará dicho vocabulario. En resumen, si el conocimiento situado involucra prácticas que generan procesos, también tiene una textualidad situada o performatividad que asegura el proceso de su conocimiento. Esa performatividad nos hace estar alerta a la sensación de dónde, cuándo, por qué y cómo reconocer los momentos en los que el proceso descansa o deviene en a(resto, un momento simultáneo con una forma que se reúne basado en las prácticas de todos los integrantes del grupo²⁶. La performatividad incluye una sensibilidad a los materiales que se necesitan para mediar en la forma que emerge de a(restar a otros, o en una corporalización. Cuando estos elementos se unen en un *medio*, puede ocurrir la performatividad como la retórica del evento poético más grande.

El proceso de conocimiento situado necesita todo esto para moverse por las pequeñas comunidades de labor sociosituada, y en menor medida para que generemos *performance* que pueda hacer intervenciones en lo sociocultural. También necesitamos encontrar cómo reconocer cuándo ese momento performativo ha terminado y comenzar nuevamente el proceso, recordando que esto no es solo el final de un ciclo sino el comienzo de otro. Y, por supuesto, puede ser que una vez que el a(resto ha hecho su trabajo ya no esté respondiendo a una necesidad, y si esa necesidad en particular ya no necesita ponerse en proceso, se puede presentar otra necesidad.

Los estudiosos del conocimiento situado han abordado en mayor o menor medida esta cuestión de la textualidad o la performatividad, de manera más prominente en los escritos de Donna Haraway, aspecto al que regresaré. Ella ha experimentado con la *performance* pública en las páginas del conocimiento científico (Haraway 1997), y menos experimentalmente con la *performance* oral. Sin embargo, como sugiero en mi libro anterior *Critiques*, la textualidad

26 A lo largo de mis publicaciones recientes he representado consistentemente este momento con el corchete interno, como “a(rest” (Hunter 2011), porque no se trata de una detención o un estancamiento, como podría indicar “arresto”. En cambio, es un descanso performativo dentro de un momento que intenta articular algo previamente no dicho antes de necesariamente seguir adelante, porque en el momento en que se articula, cambia. A pesar de eso, “a(rest” no puede ignorar “arrestar”, por consiguiente me he movido a “(rest”).

de la performance pública de la ciencia especialmente en el artículo científico, ha sido explorada rara vez hasta hace poco, excepto por los historiadores de la retórica (Fahnestock 2002). El conocimiento situado, quizás mejor denominado conocer situado, necesita una textualidad situada para mantenerlo en proceso a medida que pasa de la práctica a la performance pública. Su textualidad es lo que sostiene ese proceso ante la comprensión pública de la ciencia como hecho fijo. Se han ofrecido ideas similares a la “textualidad situada” a través de otros enfoques filosóficos y discusiones en la crítica contemporánea, como, entre otros, “agencements”/agenciamientos, o “assemblages” según la traducción al inglés de Brian Massumi (Deleuze y Guattari 1987, 323-325), “virtual” (Massumi 2002, 30ff), “milieu” (Manning 2013, 87ff), “intra- acción” (Barad 2003, 803), y “becoming with”/devenir con (Haraway 2008, 4ff).

El trabajo de Isabelle Stengers en *Cosmopolitics* (1996-7), traducido al inglés por Robert Bonnono en 2010, es contemporáneo al concepto de conocimiento situado. Para su gesto hacia las formas emergentes de conocimiento cita los “Nuevos modos inmanentes de existencia” de Nietzsche (10). Reconoce la necesidad de una textualidad situada y señala la importancia de comunicar estos devenires con “el poder de un performativo” (12). Cualquier “diagnóstico” de devenir: “no puede ser comentario, exterioridad, sino que debe arriesgarse a asumir una posición inventiva que traiga a la existencia y haga perceptible las pasiones y acciones asociadas a los devenires que evoca” (12).

Se puede ver a Stengers en línea directa con las anteriores feministas de SST, y su preocupación por la performatividad de la comunicación de la ciencia hace eco de las preocupaciones de otras feministas, como Lorraine Code, quien llama la atención sobre cuestiones similares en las humanidades. Hay una tendencia a pensar en las humanidades como de alguna manera ya siempre performativas, pero esto está lejos de ser el caso. La mayoría de la comunicación en las humanidades se da a través del ensayo convencional, que rara vez intenta generar el proceso de lo que observa, aunque pueden estar más dispuestas a reconocer que ese proceso es el que impulsa la energía de su interés.

Entre otras pensadoras que se ocupan de estos temas están Elizabeth Povinelli, que se sitúa de lleno en el campo de la “crítica inmanente” desarrollada a partir de su trabajo sobre mundos “inconmensurables” y “radicales” (Povinelli 2001, 319-334). Su enfoque trata por ejemplo en *Economies of Abandonment* (2011), de las formas en que el discurso hegemónico coopta mundos ulteriores

y alternativos a través de dispositivos basados en la legitimación temporal, la reificación en la representación y el comportamiento no crítico que son mis lecturas de su vocabulario de tiempo, evento y sustancia ética. Son centrales para esta economía las estrategias retóricas negativas de “reconocimiento, espionaje y camuflaje” (30)²⁷. Su análisis no solo presenta las muchas técnicas sofisticadas para la cooptación y la normalización de mundos imaginados “de otra manera”, sino que también estudia una variedad de estos mundos en su estado “precario”. En otras palabras, estos mundos intentan perdurar no en una esfera completamente divorciada del discurso, sino modulada por él.

Estos escritores evitan cuidadosamente la acusación de idealismo utópico que a menudo se plantea si un filósofo o teórico mira *fuera-con* la hegemonía, abordando las formas en que el discurso intenta ralentizar si no detener el proceso de conocimiento situado. También van más allá de las feministas de SST de la década de 1980, que hacen un gesto hacia las artes como un lugar donde el proceso está asegurado, y son más específicas sobre la textualidad performativa, necesaria para mantener el proceso de conocimiento situado. Povinelli (2001, 321), por ejemplo, en una discusión sobre cómo lo inconmensurable se normaliza en el discurso explora la analogía de la traducción. Analiza varios intentos filosóficos para tratar la “indeterminación” de la traducción, y se refiere al uso de la racionalidad “caritativa” que nos permite acordar con la traducción (322). Su teorización desciende al lado de la naturaleza “no caritativa, performativa” de los textos, debido a la “productividad social de poner de relieve la indeterminación/indecibilidad como un ideal social progresivo” (321). Sin embargo, una vez identificada esta necesidad de performatividad, el enfoque se centra en las estrategias que la cooptan. Lo que esa textualidad podría ser un campo dejado sin explorar. Una vez más podría ser tentador observar lo que dicen las humanidades sobre la textualidad, que es demasiado. Lo que dificulta una mayor exploración es que, con raras excepciones, las humanidades no prestan atención a cómo hacer la textualidad o cómo performarla (Hunter 1999a, capítulo cinco). Mis viajes a través de la SST feminista a estos estudios más recientes destacaron no solo la importancia del proceso para la práctica científica, sino también la falta en las ciencias de performance públicas basadas en el proceso. También me hicieron consciente de la falta de performance público basado en procesos en las humanidades.

27 Estos son precisamente los elementos de la retórica negativa, en otras palabras, la retórica de la coacción y la manipulación en lugar de la persuasión, véase Hunter (1984, capítulo uno).



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

3.2 Colaboración: diferentes tipos de sí mismo procesual en la escritura crítica

El campo de la teoría del conocer situado²⁸ ha ido cambiando desde que se fusionó como “conocimiento situado” por Donna Haraway en su ensayo de 1988 “Situated Knowledges”. Me aferré a él como a un bote salvavidas, y durante más de una década me entregué a donde me llevara. Al principio era casi imposible explicarle a la gente cómo el conocimiento situado cambiaba no solo el foco de interés, sino los acercamientos a la idea de sí mismo, o los modos de vivir con otros seres y cosas, o cómo generar modos de valoración y razones para levantarse por la mañana. Es relativamente fácil trazar literalmente una imagen de la relación de la ideología con un sujeto y un no sujeto como una imposición de poder de arriba hacia abajo sobre la persona representada, debajo de la cual hay una línea que tiene el peso cada vez más fuerte de la representación que presiona hacia abajo sobre los no sujetos. Lleva consigo una promesa metafórica de ser capaz de irrumpir en la luz de los sistemas simbólicos, como si estuviera bajo el agua, y se alzara hacia la superficie real perforando la película del simulacro. Era igualmente fácil trazar la relación de la hegemonía con la subjetividad como una relación con altibajos, aunque normalmente descendiendo de la hegemonía a la subjetividad que estaba construyendo. Era relativamente simple demostrar que el deseo se generaba por el poder del discurso de prohibir y oscurecer, y que a través de la cultura el deseo podía ser realizado como un elemento discursivo. Una vez aceptado el compromiso de identificar el deseo como algo que queremos,

28 La teoría del conocimiento situado está parcialmente integrada en las filosofías procesuales de principios del siglo XX articuladas por Husserl, Bergson, Wittgenstein, Deleuze y Guattari, pero clave a la política del conocimiento situado y el sociosituado es la investigación de 1930-1950 sobre el hacer arte de la clase trabajadora que deriva de Mijaíl Bajtín, W. E. B. DuBois, Georg Lukács, Richard Hoggart, Henri Lefebvre, Raymond Williams y Stuart Hall.

Todos estos escritores estaban tratando de dar cuenta de la falta de una teoría política relevante para aquellos que no habían tenido el poder antes de las emancipaciones del siglo XX. Se pueden encontrar búsquedas teóricas similares en el trabajo de Simone de Beauvoir, pero los registros de otras búsquedas son difíciles de encontrar hasta la década de 1960 porque, por definición, las personas que no pertenecían a grupos reconocidos socioculturalmente no recibieron educación formal para producir trabajos académicos publicados.

se podía reconocer y tener acceso a ese poder, y que, si bien no existía una frontera real entre las subjetividades discursivas, algunos eran más capaces de acceder al poder que otros.

Pero ¿conocer situado? ¿cómo definir esto? La única metáfora que se asentó fue el concepto feminista de embrollo, las mullidas bolas de polvo que se acumulan debajo de la cama. En mi análisis más reciente de la textualidad situada en *Disunified Aesthetics* (Hunter 2014, capítulos dos y tres, introducción a la segunda parte), sugerí el proceso de “enredar” los posibles hilos al leer lo no-conocido, una figura que aparece también en los nudos sueltos de la cuna del gato de Haraway. Analíticamente, el conocer situado me devuelve a los tres elementos del conocimiento tradicional: el conocimiento no puede ser poseído como propiedad, que las personas son, sin excepción, parte de una ecología infinitesimal con animales, plantas y cosas en general, y que una persona no es autónoma. Los tres elementos están entrelazados entre sí, por lo que el análisis puede anudarlos, afeltrarlos, como si se hubieran lavado con demasiada frecuencia, ya que las fibras son sutiles y se mueven constantemente. Pero al igual que con la performance y la performatividad, puede ser útil separarlos artificialmente para ver cómo se apoyan mutuamente. Si tomamos primero el elemento de la propiedad - el momento en que el conocimiento situado deviene conocer situado, esta socava la objetividad que permite que el proceso sea mercantilizado. Aunque indudablemente existen maneras de poseer metodologías que contribuyen a las formas de conocer, el que fomenta la propiedad es el potencial de saber convertirse en un elemento estable y comercializable. Esto está implícito, si no explícito, en las teorías de SST, y ha sido aclarado en estudios posteriores como el de Joseph Dumit sobre la industria farmacológica (Dumit 2012). Pero en gran medida, el mayor énfasis se ha puesto en los elementos segundo y tercero mencionados - formas de repensar el sí mismo como no autónomo, y las implicaciones que esto tiene para una imbricación ecológica de las personas con el mundo. Este capítulo está enfocado en particular en cómo pensar, imaginar, o conceptualizar una persona desde la perspectiva del conocer situado. Es decir, no como un sujeto con una identidad o subjetividad esencializada, o como alguien con una subordinación comprometida en sistemas hegemónicos, ni siquiera con otros gestos hacia el individuo en un mundo sociosituado *al lado de* el discurso en la singularidad o interseccionalidad de una persona, sino en los procesos coextensivos y no-autónomos que las personas viven como vías de devenir, conocer y valorar.

Todavía no estoy segura de cómo representar el afecto del conocimiento situado, aunque, como este capítulo sigue sugiriendo, muchos otros *ahora* tienen sus propias formas de hablar acerca de este, especialmente en términos de sí mismo y de la ecología. Con el paso de los años, los enfoques críticos del *al lado de* se han vuelto más complejos, y esto ha influido en las condiciones del conocimiento situado. Inicialmente ese conocimiento estaba *afuera con* del discurso, no estaba separado de él, pero tampoco se centraba en satisfacer sus demandas. Simplemente estaba *al lado de*. Pero a medida que más y más personas comenzaron a reclamar ubicaciones similares, y me fui dando cuenta de las afirmaciones hechas por otros, el *al lado de* se abrió a un paisaje masivo, sin cuestionar directamente el capital, el excepcionalismo y la identidad, sino trabajando duro en el proceso, la ecología y la mismidad.

Por ejemplo, es completamente posible ubicar el concepto de singularidad en lo sociosituado. La singularidad ha sido para los teóricos, desde Henri Bergson hasta Michel Foucault, el lugar que localiza un sí mismo que no está enfocado en su subordinación. A veces, pero no siempre, esto ha sido llamado una subjetividad o un tipo específico de subjetividad. En cualquier caso, la palabra “singularidad” ha tendido a ser utilizada por personas privilegiadas - quienes a pesar del privilegio nunca están del todo dentro del discurso - como forma de insertar lo que quieren en él, siendo un caso extremo Ray Kurzweil²⁹. Otros filósofos han creado conceptos del sí mismo afuera de lo discursivo para dar cuenta de una ética política que atiende a aquellos con poco poder socio-cultural. Seyla Benhabib trabajó desde Jürgen Habermas para elaborar la idea del “otro concreto” en lo que yo replantearía como un reconocimiento de una individualidad situada (Benhabib 1992). Judith Butler trabajó desde Foucault para hablar de la poiesis de la des-subyugación y la autodeterminación³⁰. Incluso otros elaboraron conceptos del sí mismo que desplazaron lo autónomo, como el concepto de transindividualidad de Etienne Balibar (2002).

29 En la década de 1950, John von Neuman adoptó la palabra “singularidad” para describir el momento en que la inteligencia artificial se convierte en una superinteligencia que puede controlar a las personas. Ray Kurzweil presenta una versión más reciente de esto (Kurzweil 2005).

30 Citado por Povinelli (2011, 33), de J. Butler, “What is critique...”.

La interseccionalidad asumió el desafío de volver a pensar al sujeto como un sí mismo complejo que es más claramente posible localizar en el *al lado de*, desidentificándose del individuo autónomo y esencialista de la ideología y del individualismo comprometido de la subjetividad (Crenshaw 1991). Sin embargo, aunque argumenta que lo interseccional disloca la idea del yo unitario integral de la política del Estado nación, generalmente lo hace para rectificar la lógica /ilógica de las categorías impuestas por la hegemonía, e insertar correcciones en el discurso (Puar, 54; Lugones fn. 9). Como señala José Muñoz, en la desidentificación la persona que se desidentifica “no se forja a través de imágenes compartidas e identificaciones fijas, sino que se forma a partir de imágenes connotativas que invocan estructuras comunitarias de sentimientos” (Muñoz 1999, 176). Sin embargo, el artista todavía se aferra a “algún aspecto de la identidad” (178), que no solo “permite que el sujeto impugne las interpelaciones de la ideología dominante” (168) sino que también que “potencialmente informe una política de identidad anti-identitaria” (176). Cada uno de estos, y muchos otros enfoques críticos que responden al dominio vicario del determinismo, reconocen la necesidad de trabajar fuera de la representación, y tienen éxito al hacerlo. Sin embargo, su performance se dirige a los discursos del poder hegemónico y se enrolla en su campo de control.

Estas versiones del conocer situado se pueden generar inicialmente trabajando en la valoración que no está respondiendo en particular a los supuestos del contrato social. Incluso pueden tener como objetivo formular lo situado como una posicionalidad, en lugar de un sitio aislado que permite la certeza, incluso la certeza relativa. Pero, como señala Muñoz, tienden a enfatizar el resultante encaminarse hacia la hegemonía, que invita a la hegemonía a “ver” lo que han hecho, convirtiendo lo que ha sido hecho en performance como un producto. La distinción entre una posicionalidad generada por un grupo *al lado de*, y un grupo que establece un punto de vista específico hacia el discurso, es discutida en detalle en términos de la performance unas páginas adelante. En resumen, el enfoque de las personas adoptando una posición específica que pueden encaminar hacia el discurso está respondiendo a lo que el discurso puede ver y escuchar. El enfoque de una posicionalidad se refiere a un grupo de personas que co-laboran en formas de valorar que, aunque no sean reconocidas por el discurso, les dan energía para levantarse en la mañana. Personalmente creo que es de vital importancia, como lo sugieren LaClau y Mouffe, el

trabajo político hacia el hacer una performance que se encamine hacia la hegemonía y se articulará en el discurso. También lo veo como el “paso siguiente” en un proceso que está precedido por la generación de posicionalidades que se centran en descubrir cómo encontrar vías que lleven a valorar, conocer y devenir, que de otra manera son anatema para el discurso.

Un elemento clave en la generación de la posicionalidad es la conceptualización del “sí mismo” distante no solo del sujeto y la subjetividad, sino también de la singularidad y la autonomía individual. Como lo ha teorizado Rey Chow (2006, 53), el “encarcelamiento significativo posestructuralista” hace del sujeto marginalizado un lugar imposible desde el cual teorizar. Donna Haraway (2009) coloca de manera clara esta posición en el párrafo inicial de *When Species Meet*. Al hablar de los términos franceses *alter-globalisation* y *autre-mondialisation* dice:

Estos términos fueron inventados por activistas europeos para enfatizar que sus enfoques sobre los modelos neoliberales militarizados de construcción del mundo no se refieren a una antiglobalización sino al cultivo de una otra-globalización más justa y pacífica. Hay una prometedora *autre-mondialisation* para ser aprendida al volver a atar algunos de los nudos de las multiespecies ordinarias viviendo en la tierra. (3)

Ella pasa a dar una definición de una “figura” retórica no como “representación”, sino como “nodos o nudos material-semióticos en los cuales diversos cuerpos y significados se configuran unos a otros” (4). Y cómo “seres ordinarios anudados” también son siempre figuras generadoras de significado que reúnen a aquellos que les responden en tipos impredecibles de “nosotros”. El mundo político del conocimiento situado no se trata de estar subordinado, o de la subjetividad (véase, por ejemplo, Haraway 1997, 34), sino de descubrir cómo “devenimos-con” otras personas y, al hacerlo, planteamos la cuestión de lo ecológico.

El ecofeminismo también ha perseguido la cuestión de lo no discursivo en términos de aproximaciones ulteriores hacia el sí mismo y la ecología. Por ejemplo, “Trans-corporeal Feminisms” de Stacey Alaimo ofrece una historia de la escritura feminista sobre ecología. En una sección luego de una crítica de los límites del interseccionalismo, y justo antes de “agencia sin sujetos”, ella postula:

El giro material en la teoría feminista moldea la materia como material-semiótico, variado, intercorporeal, performativo, agencial e incluso letrado. Mientras que los estudios de la corporeidad humana discursivamente orientados se confinan a los límites corporales de lo humano, los feminismos materiales abren la cuestión de lo humano al considerar modelos de extensión, interconexión, intercambio y desenmarañamiento. (Alaimo 2008, 244)

Alaimo ofrece aquí en cambio, como en su libro *Bodily Natures* (2010), el cuerpo “tóxico” de la persona que “siempre lleva el rastro de la historia, la posición social, la región y la distribución desigual del riesgo”, y que está “en constante intercambio con el “ambiente”, o lo que ella llama en otro lugar “el mundo más que humano” (251).

Otros estudios que circulan sobre género y sexualidad en torno a cuestiones de la persona y el cuerpo también desafían la idea del individuo singular. Por ejemplo, en “Preferiría ser un cyborg que una diosa”, Jasbir Puar explora específicamente el impacto de agregar el concepto de agenciamiento/*assemblage* de Brian Massumi a la interseccionalidad, definiendo “posicionamiento” no como “movimiento precedente” sino como siendo “inducido por él” (Puar 2012, 50). Continúa señalando que la “diferencia” casi siempre se presenta como diferencia “de” en lugar de “diferencia dentro de... un proceso perpetuo y continuo de división” (53). A partir de esto ella sugiere que debido a que la interseccionalidad en la década del 2000 “presume (presumía) la primacía automática y la singularidad del sujeto disciplinario, y su interpelación identitaria” (Puar 2007, 206), podría ser repensada ahora mediante la adición del “agenciamiento” de Deleuze/Massumi. Como ella lo dice:

la interseccionalidad intenta comprender las instituciones políticas y sus formas concomitantes de normatividad social y administración disciplinaria, mientras que los agenciamientos, en un esfuerzo por reintroducir la política en lo político, se preguntan [sic] qué hay antes y después de lo que está establecido. (Puar 2012, 63)

Para Puar, el sí mismo tiene lugar con las relaciones de agenciamiento que corresponden a la ubicación para el trabajo posicional, así como el feminismo material de Alaimo sugiere que el sí mismo está en los procesos ecológicos de extensión, interconexión, intercambio y desenmarañamiento.

Isabelle Stengers también apunta hacia el uso de “ecología” como una palabra que indica un proceso que incluye términos dispares (Stengers 1996-7, 23), y se refiere a la deriva retórica de la práctica colaborativa hacia el consenso:

La perspectiva “ecológica” nos invita a no confundir una situación de consenso, donde la población de nuestras prácticas se encuentra sujeta a criterios que trascienden su diversidad en el nombre de un intento compartido, un bien superior... La ecología... no entiende de consenso, sino como la mayoría de simbiosis, en la que cada protagonista está interesado en los éxitos del otro por sus propias razones. El “acuerdo simbiótico” es un evento, es la producción de modos de existencia nuevos e inmanentes. (35)

Stengers usa la ecología para sugerir una “cosmopolítica”, “una idea que exige ser perseguida constantemente” (71). Embebida en una visión de mundo que aún necesita “éxito” y “búsqueda” se trata de llegar a una cosmología no discursiva. Otras visiones del mundo que abarcan el al lado de cosmológico, como las de Marisol de la Cadena, lo hacen de manera más explícita en términos de una cosmopolítica indígena que genera “interacciones afectivas no representacionales con otros-que-humanos” (346), quienes usan “conexiones parciales” (347) para mantener creencias y valoraciones divergentes³¹, que estudian el sí mismo como imbuido en ecologías particulares.

El feminismo decolonial ha llevado al poscolonialismo hacia compromisos similares con estrategias para pensar acerca de una persona a través de éticas relacionales continuas, argumentando que el poscolonialismo es en sí mismo un “espacio donde se promulga la colonialidad del poder” (Mignolo 2000, ix). En cambio, críticas como María Lugones, en “Toward a decolonial feminism”, distinguen entre “lógica” “categórica” dicotómica, jerárquica (Lugones 2010, 743) y otras lógicas que dan forma a las cosmologías “no modernas”. Lugones está tratando de dar cuenta de una gama de formaciones de género argumentando también que no deberían estar vinculadas al sexo y la racialización (744). Su trabajo incluye el concepto de una “resistencia” relacional o:

31 En un artículo que responde específicamente a Stengers, desde una perspectiva indígena, Marisol de la Cadena delinea una política ulterior (2010).

La tensión entre la subjetivación (la formación/información del sujeto) y la subjetividad activa, ese mínimo sentido de agencia requerido para que la relación de opresión ← → resistencia se torne activa, sin apelar al máximo sentido de agencia del sujeto moderno. (746)

De hecho, las posibilidades del decolonialismo radican en la “comunalidad”, no “en la paridad con (un) superior en la jerarquía, que constituye la colonialidad” (752). Esta resistencia proviene de vivir “también otra vida distinta que la que la hegemonía nos hace vivir” (746), un vivir de acuerdo con lo que ella llama “la situación” (747), o “el habitar mundos entendidos, contruidos y en acuerdo con tales cosmologías [que] animaron el sí mismo-entre-otros en resistencia desde y a la extrema tensión de la diferencia colonial” (748). Para lograr un sentido de la lógica diferente de las cosmologías que habita lo decolonial, Lugones tiene que “poner entre paréntesis” ese vivir, y argumentar a favor de relaciones que “no siguen la lógica del capital” (754). Interpretando a Audrey Lorde, Lugones señala que estas cosmologías son un “ser-iendo en relación que extiende y entrelaza su suelo poblado” (Lugones 2010, 755). Y continúa,

la afirmación y la posibilidad del sí mismo en relación no radica en repensar la relación con el opresor desde el punto de vista del oprimido, sino en el avance de la lógica de la diferencia y la multiplicidad, y de la coalición en el punto de la diferencia.

El tipo de “sí mismo”, o formas de ser, siendo exploradas en palabras como “devenir-con”, “extensión transcorporeal”, el “cuerpo tóxico... en constante intercambio”, el trabajo de posicionamiento de “agenciamiento”, de “sí mismo-entre-otros, de “ser-iendo en relación”, va de la mano no solo con el trabajo situado de posicionalidad *al lado de*, con “estructuras comunales de sentimiento” y “cosmologías” relacionales, sino también con formas de conocer y valorar. Un dilema filosófico central de la política occidental de finales del siglo XX es que, si planteamos el ser como devenir y el conocer como relacional ¿qué es lo que los mantiene en proceso? ¿qué les impide convertirse en conocimiento fijo? Esta resulta ser posiblemente, sin sorpresa -dada la coincidencia cronológica, la cuestión central de la performatividad. Cada vez más importantes para los estudios de la performatividad Erin Manning y Brian Massumi han formulado estas preguntas en una serie de libros (Manning 2006, 2013; Massumi 2002, 2011, 2015; Manning y Massumi 2014) que ubican un enfoque creciente en el

campo intelectual, que ha ampliado sus discusiones sobre la performatividad para agregar otras preguntas. En particular, para este libro la pregunta es: ¿el proceso necesita momentos de a(resto? En caso afirmativo, ¿cuándo necesita el proceso a(restar? ¿El a(resto puede repetirse sin replicación? ¿Cuándo se necesita un momento de a(resto para volver al proceso? Estas son preguntas políticas que se ubican principalmente en el *al lado de* y tienen diferentes implicaciones para el cómo imaginar una persona y, por ende, para la democracia.

Esto me lleva de vuelta al conocer situado, la textualidad y la performatividad. La textualidad situada fomenta las retóricas basadas en el proceso, con una postura alegórica más bien relativista. Entiende que, mientras ayuda a generar formas emergentes de devenir, conocer y valorar para vidas ulteriores, estas pueden ser o no ser reconocidas por el discurso, y mucho menos cambiarlo. A veces lo hacen, pero ese no es el punto. Dicho esto, los afectos de hacer performance políticamente involucran la particularidad del tiempo/espacio de las agrupaciones colaborativas, y reúnen a los grupos a través de la performatividad de formas repetibles. La performance de esas formas es coherente en torno a las posicionalidades que pueden permanecer afectivas siempre que su ecología particular sea sostenida. Al mismo tiempo, esas formas también pueden pasar de corporalizaciones afectivas repetibles a una performance replicable que apunta colectivamente más que colaborativamente hacia un efecto específico, y se encamina a sí misma hacia el discurso hegemónico para intervenir en lo sociocultural.

Un “encaminarse hacia/*set toward*” la hegemonía significa una disposición hacia las estructuras discursivas³². Un establecer/*set* significa una disposición, con el sentido agregado de “sentado/*seated*” (es decir, sin moverse), y de “fijado” o “afirmado” (como una gelatina o cemento). En esta frase también existe el sentido de un conjunto matemático o grupo de números entre corchetes, que están separados en el conjunto pero que actúan y pueden actuarse como si fueran colectivos (como una ecuación de

32 Un “encaminarse hacia” es un concepto introducido por los teóricos franceses en la década de 1970, y traído a la teoría del discurso por una serie de escritores en inglés en la década de 1980, como Diane Macdonnell (1986). Él indica una posición ética que un grupo adopta con respecto a un aspecto específico del poder hegemónico que ha decidido abordar. El concepto de “orientación” de Sara Ahmed (2006) es una delineación actual con mucho que añadir al concepto crítico, aunque también incluye estrategias para la posicionalidad en su expansión de “contingencia”.

álgebra)³³. La palabra “singularidad” que se menciona arriba, frecuentemente utilizada para designar al ser individual al lado de su subjetividad, es en matemáticas el punto en el cual un “conjunto” no se “comporta bien”. “Hacia/toward” (en *set toward*) se usa como un adjetivo en lugar de una preposición, del mismo modo que las personas usan “*set upon*/lanzarse” o “*set down*/poner sobre” o “*set into*/poner dentro”, y así sucesivamente. Por lo tanto, un “encaminarse hacia” es una posición ética interesada en reaccionar ante un campo discursivo, y caracterizada por un asentamiento colectivo hacia un comportamiento específico y replicable en relación con un aspecto o elemento en la estructura hegemónica.

En contraste, una posicionalidad no es una reacción a una estructura hegemónica, sino una decisión consciente de posicionarse a uno mismo o a su grupo sobre bases particulares bien sea que puedan ser reconocidas o no por el discurso³⁴. Una posicionalidad se construye en principio no en reacción al sometimiento que resulta de la estructura hegemónica, sino a partir de elementos valorados en la vida *al lado de* lo discursivo que son corporalizados de forma colaborativa. Este posicionamiento puede o no ser reconocido por la cultura hegemónica a medida que se vuelve emergente en ella. Un *encaminarse hacia* la hegemonía no puede ser emergente, porque tiene un objetivo colectivo - se construye hacia los fundamentos del discurso al que se opone, interrumpe o transgrede, y siempre en relación con ellos. Pero, aunque se pueda reconocer la posicionalidad emergente, el discurso también puede ignorarla o simplemente no verla, escucharla o sentirla. Una respuesta crítica de un miembro de la audiencia bien puede estar incorporada en la complejidad somática del devenir, pero asumir una posicionalidad como este sí mismo diferenciado necesita de ese cambio somático del per-formando. Esto es fundamental para el proceso colaborativo de posicionalidades, y se diferencia de la articulación de la experiencia en el discurso, la cual es la respuesta de un público presentando su encaminamiento hacia la hegemonía. Los procesos de performance posibilitan en nosotros la experiencia somática de los sentimientos generada por la construcción de los mundos del *al lado de* y sus afectos. Al comprometer

33 Por ejemplo, Michel Serres usa “configuración difusa” para distinguirlo de “concepto” (Serres 1982, 9 + 56ff y 147ff).

34 Deleuze une estrechamente el “dispositivo” o disposición y el “agenciamiento” de Foucault en algo similar al uso de la “posicionalidad” aquí (Legg 2012, 128).

al público, la performatividad también permite el movimiento crítico que performa las posicionalidades de ese compromiso, que luego puede establecerse en la articulación de encaminamientos hacia la hegemonía.

En cierto sentido, el tipo de interseccionalidad sugerido por Jasbin Puar, que agrega el ensamblaje de Brian Massumi y el agenciamiento de Gilles Deleuze a la faceta hegemónica de un sitio interseccional, es una combinación de posicionalidad *al lado de* con el trabajo más discursivo de un *encaminarse hacia*. Ambos son lugares de performance político en los que el sí mismo co- extensivo de una persona o bien trabaja *al lado de* co-laborando sobre maneras para continuar viviendo, o bien se hace coherente en la autonomía individual reconocida por el discurso. La posicionalidad es hacer performance políticamente, mientras que un *encaminarse hacia* es un performance político. La pregunta “¿de dónde obtienen las personas la energía para emprender una acción política?” planteada mucho antes, que se convirtió en “un estudio de cuáles modos de vida permiten mantener esa energía, para realmente salir a la puerta y hacer algo”, se aborda en parte por las diferentes relacionales de la posicionalidad y el *encaminarse hacia*. Una posicionalidad tiene una energía activista para el cambio en una performance sociosituada, mientras que un *encaminarse hacia* tiene una energía activista para el cambio en la socio-cultura del discurso. Esta distinción entre tipos de activismos y críticas es la que se da entre hacer performance políticamente y hacer performance político, e informa la estructura de este libro.

3.3 Colaboración: performatividad, documentando, articulación

Desde hace un tiempo me he interesado principalmente en cómo funciona la textualidad situada o performatividad. En mi último libro, *Disunified Aesthetics* (2014), sugerí que la textualidad situada consistía en el hacer de la diferencia. Allí esboqué una variedad de formas de pensar acerca de la diferencia, como versiones de lo que es “no dicho” por la cultura que van en paralelo a la deriva retórica” -en la dirección opuesta a la deriva del consenso al autoritarismo y pasando del consenso autoritario a la colaboración. Las versiones de lo no dicho estaban aliadas a tipos de performance y a conceptos de la ética. La performance que satisface implica una ética normativa que la retórica puede describir. La performance que encaja en la cultura en el sentido de mover la diferencia a un lugar legible implica una ética reactiva de oposicionalidad. Pero cuando esto está en proceso, encajando, erupcionando/irrumpiendo la cultura con la diferencia, usualmente está más en un modo de performance relacional receptivo o resistente que recurre a

la retórica de la performatividad. Una performance totalmente performativa es una relacionalidad- no-relacional³⁵ en la que la colaboración sostiene el sí mismo en hacer la diferencia, y permite que otros participen en ese cambio, en una ética comprometida donde se unen la retórica y lo poético.

Lo que sugiero aquí, sin embargo, no es que a través de la performatividad hagamos la diferencia, sino que la performatividad es un lugar donde la colaboración ayuda a los co- laboradores a abrirse a lo que sucede y cómo eso cambia el sí mismo para que tenga una presencia diferente. En otras palabras, no hacemos la diferencia, pero la diferencia ocurre cuando podemos abrirnos a los materiales no-conocidos del mundo, y necesitamos lo sociosituado para soportar ese cambio.

Este libro explorará el campo de la congruencia entre la performatividad y las estrategias retóricas de colaboración a partir de la sugerencia de que la performatividad consiste en lo que hacemos cuando ocurre el cambio o la diferenciación. La congruencia nos recuerda las conexiones entre las retóricas performativas y las estructuras políticas que expanden la deriva retórica: una deriva que puede ocurrir desde una colaboración inicial *al lado de*, en la que se produce la diferenciación, hasta el trabajo colectivo, que reconoce las diferencias (una especie de defensa) y luego entonces hasta lo discursivo para el consenso que deja de lado las diferencias (otro tipo de defensa), hasta las estrategias corporativas que las ignoran, hasta la autoridad que las esconde, hasta el totalitarismo raramente experimentado pero sucediéndose definitivamente, que las niega. En términos de la narración crítica precedente, la deriva se da desde las performances sociosituadas del *al lado de*, con sus posicionalidades y encaminamientos interseccionales *hacia*, hasta las performances socioculturales de la hegemonía y la ideología. O en la crítica, desde la performatividad al *documentando*, hasta la articulación, hasta discurso y hasta sus representaciones.

Como se señaló, performatividad es una palabra que definen muchos comentaristas en estudios de la performance, y todas sus definiciones sugieren momentos de cambio. La forma en que uso la palabra aquí también se basa en el cambio, y como otras críticas, pienso en el cambio performativo de una manera particular. Para mí el trabajo comienza con el aprendizaje con que el practicante de la performance se entrena a través de una práctica. Estas

35 Al sugerir esto estoy recurriendo a la explicación de Brian Massumi sobre la co-composición de la relacionalidad-cualitativa (Massumi 2011, introducción).

prácticas, independiente de los materiales contemporáneos con los que puedan comprometerse, casi siempre tienen milenios, literalmente miles de años de práctica previa. El performer a menudo aprende a través del aprendizaje, incluso ahora, después de la introducción del entrenamiento del conservatorio en Occidente, el aprendizaje es el que forja y perfecciona la práctica con el tiempo. Posiblemente, la habilidad central que está siendo incrustada en la complejidad somática de la persona que aprende, es cómo estar abierto a los materiales de su práctica, cómo dejar que las cosas sucedan, para entrar en una ecología con esos materiales, y cambiar. Mi sugerencia no es que “usted” sea cambiado, o que “usted” haga cambios, sino que “usted” pierda autonomía individual, se morfee en la ecología con los materiales y ocurra el cambio. Escribo en otro lugar sobre este tema de cómo nos abrimos a lo que no conocemos en el aprendizaje continuo de la práctica³⁶, el enfoque aquí es en el ensayo y la performance, cuando el cambio sucede a través de la apertura.

El cambio que ocurre a través de la apertura a lo que no conocemos es fundamental para la performatividad sociosituada de *hacer* performance políticamente³⁷. Lo sociosituado genera muchas distinciones, incluida la que existe entre grupos de personas situadas afuera-con de la hegemonía, y grupos de personas situándose afuera-con de la hegemonía³⁸.

Cualquier persona puede ser ambas al mismo tiempo, sin embargo, hay otra distinción entre la posicionalidad de las personas que se reúnen gracias a prácticas complementarias y las que se reúnen a través de prácticas desunificadas. Esta distinción marca la performatividad fuera del ensayo, con un tipo de impacto político sobre su audiencia de complementariedad, si hay diferen-

36 Una de las escrituras iniciales considera las prácticas de un bailarín y de un músico (Hunter 2016a).

37 Estos grupos afines están más en sintonía con el concepto de Dorothy Smith de comunidades basadas en “lazos particularizados” (Smith 1987, 3) que los pequeños grupos de Hans-Georg Gadamer que practican el razonamiento consensuado dentro de su comunidad, algo que él llama “solidaridad” (Gadamer 1976, 87). El primero es colaborativo, el último colectivo.

38 Esta es una distinción a la que Povinelli puede hacer un gesto en sus comentarios sobre públicos alternativos “elegidos” e “involuntarios” (Povinelli 2011, 8). En cualquier caso, tengo varias preocupaciones al ubicar al “aborigen australiano” como una “elección” involuntaria alternativa.

tes practicantes de la performatividad de la performance, la cual tiene un tipo de impacto político diferente sobre los miembros de la audiencia, con prácticas cada vez más divergentes y desunificadas.

La performance crítica está tan abierta a la relacionalidad embrollada de la performatividad como cualquier otra clase de medio performativo, y cada vez siento más este trabajo como un afecto en-persona. Me gustaría pensar que mi trabajo ha sido crítico, que se ha involucrado en hacer preguntas sobre las lógicas asuntivas del privilegio. Pero entre más he trabajado en alegoría, textualidad, y luego en performatividad, más he llegado a entender que lo crítico no es solo una articulación que reacciona o responde a las asunciones de la cultura, el discurso y el privilegio en el que se lleva a cabo la performance, sino también el documentando somático/poético de aprender a abrirse a los materiales de la performance, sentir lo que me está sucediendo en el proceso colaborativo y re-performar este cambio. Povinelli sugiere que existe una brecha entre “aquellos que reflexionan sobre, y evalúan la sustancia ética, y aquellos que son esta sustancia ética” (Povinelli 2011, 11), pero en mi experiencia, los críticos suelen hacer/ser ambas cosas. La articulación de lo que se reflexiona es lo que se hace público, pero también todos sentimos un cambio en nosotros mismos, de lo contrario, ¿por qué seguiríamos con el trabajo? Mi pregunta ha llegado a ser la siguiente: si la audiencia participante colaborativa está siendo crítica en *el al lado de*, ¿cómo es posible que se dé, no solo que un criticismo que articule, sino también un criticismo del documentando somático, para trabajar desde *el al lado de* y pensar sobre el a(resto, la forma, la corporalización y la performatividad)? ¿Es posible no solo hacer la política del criticismo, sino estar haciendo también política críticamente o haciendo política performativamente?

Me ha llevado mucho tiempo darme cuenta de que el problema, a pesar de las distinciones significativas entre las comunidades de práctica en hacer el trabajo y comprometerse con el trabajo hecho, entre las prácticas complementarias de los performers y las prácticas desunificadas de muchas audiencias, para mí, corresponde a las distinciones entre una comunicación de colaboración abierta al acontecimiento y al cambio en la performance pública, y la comunicación de la articulación que establece esa posicionalidad hacia la cultura discursiva. Creo que este movimiento se ve afectado también por mi edad. Veo la distinción como un problema político que también distingue entre la política a largo plazo y la política a corto plazo, que he llegado a llamar, temporalmente o en este momento, la política del afecto y la política del efecto. Hay problemas tan apremiantes e inmediatos a corto plazo, que la carga para demostrar el valor de una política del afecto a largo plazo hace que esta presentación sea más larga de lo que me gustaría.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

4. Sosteniendo la performatividad sociosituada con colaboración

Proceso de sostenimiento en performance y el diario vivir

El proceso de la primera parte en la sección dos, desde la teoría crítica convencional euroamericana del siglo XX a la teoría pos/neo/descolonial y la tres, que se centra más en discusiones feministas e indígenas inter/transdisciplinarias, ilustra una preocupación constante durante los últimos 100 años o más, que llega hasta el año 2019, con un *al lado de* que parece hacerse más pertinente en cuanto el escritor o crítico más se sitúa *afuera con* del discurso. Si usted está ubicándose afuera del discurso, es posible que desee cuestionar con “objetividad fuerte” las categorías del “humano” autónomo, los conceptos de “derechos” y propiedad, y el privilegio de la “subjetividad”. Sin embargo, si usted está sosteniendo una posicionalidad para el sí mismo, está necesariamente *afuera con* del discurso, y en su lugar puede sentir la necesidad de trabajar sobre: sí mismo procesual, materiales, cosmologías, estructuras comunales de sentimientos, relacionalidades, nudos, marañas, ser-iendo en relación...

Yo diría que un performer, palabra genérica para cualquier hacedor de arte en-persona, hace este último tipo de trabajo *de afuera con* cómo su tarea, la cual consiste en usar su práctica para comprometerse con los materiales que no pueden ser conocidos, y abrirse a los cambios que suceden en ese proceso³⁹. Y luego hacer que el afecto, o la energía de ese cambio, esté disponible para que otros sientan, se involucren y cambien.

Aquí no se entiende “cambio” como la transformación de un estado a otro diferente, sino algo que sucede cuando el sí mismo se vuelve poroso y se abre a la ecología de un momento particular que, por definición, no puede conocer⁴⁰. Cuando se diferencia de vuelta al sí mismo, está cambiado porque es consciente de algo de lo que antes no lo era. No puede conocer eso, pero la conciencia de ello cambia las formas de conocer que el sí mismo necesita para moverse en el mundo.

39 Garantía/gage: OED n. 1a. Algo de valor depositado para asegurar la performance de alguna acción; por lo tanto, para comprometerse, para tomar la garantía, el valor de la performance.

40 Me refiero aquí específicamente a la filosofía daoísta. También hay paralelismos distintos aquí con Erin Manning (2013), especialmente en las páginas 16-30.

Los cambios de formas de conocer y devenir presencian el sí mismo de manera diferente y generan afectos sociosituados apropiados al lugar y tiempo históricos. Estos cambios son lo que he venido llamando práctica, y mientras todas las personas tienen prácticas, la tarea del hacedor de arte, como se ha señalado, es presenciar los cambios que la práctica anima. Las prácticas que animan el cambio, bien sea en la performatividad de la performance o de la vida diaria, pueden conducir a actividades políticas sociosituadas. En otras palabras, la política de la práctica se ocupa de una performatividad procesual que también puede a(restar en el momento sociohistórico como una posicionalidad o un encaminarse hacia cuestiones discursivas. La política de la práctica está basada en la postura retórica que sostiene el proceso al mismo tiempo que anima la emergencia de formas apropiadas de devenir, conocer y valorar. Esta cuarta sección se enfoca en cómo el pensar a través de una retórica de la performatividad ofrece caminos tanto para sostener el proceso como para encontrar lugares apropiados de a(resto para las actividades políticas sociosituadas.

La mayoría de las personas siente la energía de este tipo de cambio en su vida cotidiana cuando tienen que hacerlo —esos momentos de “crisis” tan apreciados por los teóricos occidentales⁴¹— porque explican de alguna manera el cambio y la diferencia dentro de los determinismos percibidos del discurso. Los performers hacen esto como su trabajo principal, pero no todo el tiempo. Es agotador. Tampoco es apropiado pedir un compromiso constante. Trabajar en *el al lado de* necesita no solo la porosidad a los materiales no-conocidos, sino también la cohesión del sí-mismo-procesual que proporciona el apoyo a los co-laboradores. Los performers son plenamente conscientes de cuán abiertos estarán los participantes de la audiencia al trabajo *al lado de*. También son conscientes de lo mucho que la audiencia querrá tanto la emoción de la belleza con su seductor sentido de una diferencia en el proceso de encaje o adaptación, de transgresión y de interrupción, como la satisfacción de la belleza con su oleada de finalización que encaja esa diferencia de manera más clara y discreta en la estructura del discurso, desplazándose más bien que cambiando.

Como crítica, en este escrito me enfoco en la performatividad debido a su historia de performance como trabajo *al lado de*, *fuera-con* del discurso. Esto es polémico por el predominio de los estudios de la subjetividad dentro del discurso que, como he argumentado (Hunter 2003), es la fuente raíz de las

41 Por ejemplo, Giorgio Agamben (2005) vincula la “crisis” de manera central a su teorización del “estado de excepción”.

preguntas en los estudios culturales, y ha sido adoptada por una gran proporción de la crítica de los estudios de performance que se basa en el temprano y significativo trabajo de Judith Butler. Este libro se concentra en lo que sucede cuando los ulteriores, los no-conocidos, esa presencia en el ensayo se mueve hacia el performance, y en cómo su afecto continúa su trabajo político en las audiencias y las críticas. No creo que la “estética” esté estrechamente asociada con el discurso, y ya he explorado la estética desunificada en otra parte. Tampoco creo que la ética esté ligada al discurso, y he aprendido mucho de los conceptos de ética agencial (Morton 2007), lo que yo llamaría ética comprometida. Tal vez, debido a las ocurrencias *al lado de*, de una política de la práctica, el afecto de la estética desunificada y la ética comprometida, mi aprehensión crítica de la performance se ha vuelto más compleja. Con el tiempo me he vuelto más consciente de las relacionalidades de la articulación del discurso y estoy más atenta a las problemáticas de la performatividad del no-conocer.

A medida que avanza este ensayo, usted lector encontrará una escritura que se articula desde afuera del discurso —para hablar como LaClau y Mouffe sugieren, desde la periferia de la sociocultura— y algunos escritos intentan hacer una textualidad situada o performatividad con las experiencias afectivas, documentando el proceso de performance *afuera con* del discurso, en el *al lado de*. El comentario final en la sección anterior sugería que, tanto la articulación como el documentando, trabajan de manera crítica, aunque la articulación es el modo primario de la escritura crítica, debido a que el mundo académico es principalmente discursivo. Para un documentando más performativo, lo remito a mi trabajo anterior sobre la *estética desunificada*.

4.1 Haciendo performance políticamente, haciendo performance político

Hasta ahora la mayoría de los trabajos sobre performatividad en los estudios de performance se han enfocado en lo que sucede con una audiencia durante y especialmente después de la performance. Un término asociado con esta exploración ha sido constelación. Cuando Walter Benjamin argumenta a favor del trabajo de la constelación de la imagen dialéctica en la performance, está planteando una forma para que el miembro de la audiencia en vez de ignorar articule el cambio (la sublación) de la dialéctica a la antidialéctica, a otra dialéctica. Es un concepto que ha sido cuidadosamente desarrollado por Elin Diamond (1997, 146-147; véase también Hunter 2013). Aquí, constelación significa intentos de hablar de las contradicciones del discurso, como encaminamientos

hacia la hegemonía, como articulaciones desde la periferia de lo sociocultural, y como representaciones. Hoy en día la constelación no suele tomarse como la materialidad de la alegoría de Benjamin, discutida en la sección anterior⁴², ni como las alteridades radicales de la heterogonía que trabaja para corporalizar algo que no estaba allí antes y, que, aunque presenciando, es todavía no-conocido, las cuales son usualmente significadas por la performatividad.

Ese tipo de corporalización heteroglósica se ha relacionado con el concepto de “instalación” a través de la lectura de Maurice Merleau Ponty sobre el uso del término por parte de Edmund Husserl. Merleau-Ponty nota la diferencia entre la composición del sí mismo en “gestaltlos” y la apertura del sí mismo en “instalación” (Merleau-Ponty 1950s, 47). Esta última es una condición para “ineinander”, la cohesión alternante de una “intersubjetividad trascendental”. Pero yo diría que cuando la corporalización tiene lugar en la performance, ofrece un material antes que un medio trascendental para que el público se involucre con él⁴³. No es una oscilación sino un morfeando en la ecología de la práctica. La corporalización pone en proceso una materialidad que genera la performatividad de un performance. Esto se convierte en la oportunidad para que el miembro de la audiencia se convierta en una parte comprometida de la performance y cambie.

La forma en que se produce la corporalización en el ensayo y en la performance del artista, mueve el enfoque hacia las condiciones para trabajar en el al lado de. Como se sugirió, considero que la tarea principal de un performer es cambiar y generar ecologías para el cambio de los demás. Debido a que cada performer se abre a que algo suceda en lugar de encontrar diferencias que ya están de alguna manera “allí”, la diferenciación ha sucedido en su sí mismo. Las diferencias tienen que ver con el performer deviniendo presente o moviendo el sí mismo procesual de una manera diferente; y debido a que están cambiando su sí mismo, el trabajo es vulnerable. El performer puede abrirse a estos cambios más fácilmente en grupos que se han reunido para apoyar precisamente este tipo de trabajo. Estos grupos sociosituados ofrecen una colaboración que les permite hacer este trabajo de tal manera que cuando

42 Pero véase Doreen Massey sobre “constelación” para un uso cercano a la heteroglosia (Massey, 130).

43 Me doy cuenta de que, para Husserl y Merleau-Ponty, “trascendental” puede ser más “material” de lo que muchos lectores creen, pero hago la distinción aquí para insistir en la materialidad.

cambien, lleguen a estar presentes de una manera diferente; y en el proceso ellos incitan a los que les rodean, a abrirse a la ecología cambiada y a esperar a que alguna cosa suceda.

Jacques Derrida habla en *The Politics of Friendship* del espacio de la muerte como el lugar donde podemos conocer al amigo por única vez. La lógica del libro continúa: “porque la amistad define un proceso de cambio de nuestro sí mismo en la presencia de un otro, inicia una presencia que permite a la otra persona también comprometerse y hacer la diferencia que cambia su sí mismo, que inicia una presencia...” (Derrida 1997)⁴⁴. Así, la performatividad permite un cambio de nuestro sí mismo que inicia una presencia, la cual a su vez le permite a una persona *colaborando* involucrarse también y abrirse a la diferencia que cambia el sí mismo que da inicio a una presencia...

La performatividad es un proceso continuo que experimentamos en el momento, por lo que no podemos saber qué sucederá a continuación. Su retórica comprometida es parte del proceso del presenciando. No es una acción colectiva que apunta hacia un objetivo específico, sino un hacer colaborativo que permanece sensible y abre los sentidos a la relacionalidad de las personas dentro de un entorno, a los matices ecológicos que cambian con cada respiración, a las variadas etimologías y gramáticas con las que construimos nuestros lenguajes, ya sea en un medio visual, verbal, de movimiento, musical, digital o de otro medio. El proceso se convierte en un modo contemporáneo de mimesis⁴⁵, en el cual ensayamos un texto a través del cuerpo, y producimos la diferencia material de la textualidad.

En la mimesis algo sucede para cambiar nuestro sí mismo, no el de otro, pero ponemos a disposición de los demás ese sí-mismo-procesual en el ensayo y luego en la performance. La diferenciación genera un presenciando. Marca

44 La lógica de Derrida se completa de la siguiente manera: reconocemos al amigo solo cuando el proceso cesa en el momento de su muerte, momento en el cual reconocemos en nuestro sí mismo el cese del cambio y un sentir sentido corporalizado de los cambios que esa persona ha iniciado en nuestro sí mismo. Es como si lleváramos el cuerpo de nuestro amigo en nuestro propio cuerpo, solo nos damos cuenta cuando el amigo ya no está allí para cambiar con nosotros.

45 Véase a Michael Taussig para el concepto de mimesis como porosidad (Taussig 1993); o a Michael Kelly sobre la mimesis en Derrida como el corazón de su concepto de *différance* (Kelly 1998, 233).

un cambio en curso que permite a otras personas comprometerse, y al comprometerse se abren a algo que está sucediendo y al cambio del sí mismo, e inicia el presenciando. Este modo de comprometimiento es central para la colaboración. La colaboración en el ensayo, en el taller, en el estudio, en la calle, en la performance, o en el día a día, se convierte en el proceso de valorar la diferenciación y el presenciando de nuestro sí mismo procesual cuando trabajamos con otras personas.

Este tipo de cambio también tiene lugar en los participantes de la audiencia sociosituados, con la performance y, por lo tanto, abiertos al cambio, y en la medida en que se hace una textualidad o performatividad situada para ellos, se hace también al participante como crítico. Sin embargo, la audiencia no tiene la tarea de construir las ecologías condensadas y temporales para el cambio que constituye la performance; ese es el trabajo del performer. La audiencia participante puede incorporar cambios en sus comunidades en una performance, a través de una posicionalidad sociosituada, o mediante un encaminamiento sociocultural hacia la subjetividad -pero no es esa su tarea, a pesar de que estas corporalizaciones son a menudo intentos de hacer accesible la experiencia ulterior del cambio a otros miembros de una comunidad. Esa tarea recae en la crítica. En este libro, la performatividad no es solo lo que sucede antes, durante o después de ella.

La performatividad es una postura que distingue la performance sociosituada del trabajo de la performance, que se enfoca en la articulación sociocultural en el discurso. La performatividad se produce en el *al lado de* y en el compromiso del performer con la audiencia: el compromiso con lo que es no-conocido, la pérdida/indefinición de la autonomía individual, las colaboraciones necesitadas para el cambio y la corporalización. A través de su ubicación sociosituada estoy aliando estrechamente la performatividad con el trabajo posicional de hacer performance políticamente. Las audiencias pueden probar el proceso de corporalizar el cambio en sus comunidades - solo que ellas tienen menos margen de maniobra que los performers en cuanto al alcance de lo que pueden hacer. Las tradiciones del performance han sido elaboradas durante miles de años para alentar a grupos de hacedores de arte sociosituados a apoyar el cambio hacia una posicionalidad mientras trabajan. Aparte de aquellos en el ritual, tal vez, las tradiciones de la audiencia se han centrado menos en la imprevisibilidad del trabajo sociosituado, y especialmente en el periodo moderno las audiencias son usualmente entrenadas en la expectativa sociocultural.

Una forma de pensar sobre estos términos críticos, que ya son encaminamientos hacia el discurso, es a través del doblamiento de la performance como política tanto en el *al lado de* como en lo discursivo. La performatividad de la performance genera devenir/conocer/valorar *al lado de*, que es ulterior a la hegemonía, mientras que las articulaciones permiten reconocer su emergencia en el discurso. El proceso de la performance aliada a la performatividad sugiere la experiencia estética de performar políticamente - de los sentimientos generados por la construcción de mundos *al lado de*, sus afectos, sus éticas, las posicionalidades que coalescen. Esas posicionalidades no son emergentes, sino necesitadas para hacer que la vida valga la pena de levantarse. La articulación de la performance, cuando las formas de devenir/conocer/valorar emergen en el discurso, sugiere que esta estética se está asentando hacia la hegemonía en el hacer performance político.

Una de las dificultades de escribir críticamente sobre performance es que, en contraste con la audiencia en general, la audiencia como crítico tiene la tarea de comunicar los afectos de cambio a los demás, y su efecto sobre la cultura y la sociedad. Este performance crítico redobla las distinciones entre performatividad y articulación. El crítico puede comprometerse en la performatividad haciendo una textualidad que lleve la corporalización del cambio, pero más a menudo trabaja para poner en primer plano la lógica asuntiva del discurso articulando las contradicciones dialécticas. Los términos que articulan la crítica en este libro, en este marco conceptual, están tratando de abrir vías para hablar sobre los afectos *al lado de*. Sin embargo, no son solo experimentos para pensar tanto los cambios materializados en grupos sociosituados y la interacción de las diferentes posicionalidades, sino también su relación con los encaminamientos variados hacia las normas hegemónicas, con sus alcances y posibilidades de cambio y ajuste - para encajar en el discurso sociocultural, y para cambiarlo.

4.2 Performance político sociosituado y sociocultural: posicionalidades y encaminamientos hacia

Gran parte del potencial que tiene la performance para el cambio político en el Occidente (neo)liberal, se deriva del momento del a(resto, el momento en cual los performers deciden en el ensayo a(restar el proceso en curso de generación de formas y entrar en la performance pública. Sus corporalizaciones performadas vienen de estar abiertas a los cambios que se suceden, y de ser capaces de a(restarlos en formas. Estas formas pueden comprometer

la habilidad de la audiencia para seguir estando alerta a permanecer abierta a la diferenciación que es hecha por el cambio, y a hacerlo presente una vez está afuera del sitio del teatro. En el ensayo es usual trabajar con personas con prácticas que soporten su cambio, comprometidas con su presenciando, en la generación de formas para la performance.

Estoy pensando aquí en la actividad complementaria de las agrupaciones sociosituadas en las que, prácticas e ideas muy diversas, se apoyan mutuamente en el trabajo difícil –y a menudo arriesgado– de realizar una performance. Esa actividad complementaria –entre bailarines, músicos y actores, pero también entre las personas en los contextos del hacer arte de las artes visuales, escritas y digitales– generalmente está ligada a los modos de trabajo tradicionales de manera que todos los participantes pueden permitirse el riesgo.

Pero con los participantes de la audiencia general surgen preguntas que subyacen en todos los estudios de caso de los estudios de performance que siguen: ¿podemos incluso comenzar a colaborar con personas, en grupos que no tienen modos tradicionales de permitir el cambio fortuito, que no tienen prácticas complementarias? ¿Cómo puede una audiencia desunificada del siglo XXI encontrar apoyo para el trabajo hacia momentos de a(resto o incluso las formas que generen el afecto político que podría generar posicionalidades en la audiencia? ¿Cómo pueden las personas que hacen estas performances colaborar con tal diversidad?

Si hay un encaminamiento hacia la hegemonía, apoyado por la articulación de un asunto específico, la cuestión de la desunión de la audiencia se suaviza en la performance, tal como sucede en la política, ya que las condiciones del tópico enfocado pueden ser comunes a otro tópico. Por ejemplo, diversos grupos de habilidades físicas que hacen campaña para el reconocimiento de alternativas corporales, pueden trabajar con otros grupos, tales como grupos de presión transgénero, haciendo campañas para obtener un reconocimiento similar. En la performance uno podría mirar el famoso trabajo *The Lips of Thomas* de Marina Abramovic, en el que ella corta una estrella de cinco puntas en su abdomen (1975, 2005). Las respuestas a la performance indican que esta ha involucrado muchos miembros de la audiencia en el compromiso afectivo y en el cambio reconocido hacia el sí mismo (Fischer-Lichte 2008, capítulo uno). Al mismo tiempo, puede generar ese cambio en torno al nacionalismo (la estrella es un comentario sobre la entonces Yugoslavia, la ahora no-Yugoslavia), la sexualidad (la mujer sacrificándose), la violencia (como el medio principal disponible para los excluidos del discurso liberal) u otros

campos de actualidad. Una performance como esta alienta a las personas en la audiencia con enfoques temáticos bastante diferentes a hablar entre sí y a articular objetivos colectivos.

Sin embargo, la performance tiene otro potencial para el cambio político. En una performance pública contemporánea, el público y los performers forman un grupo desunificado. A pesar de la coherencia de muchas audiencias, las condiciones subyacentes para que un miembro de la audiencia esté abierto a lo que sucede no depende en principio del apoyo de prácticas complementarias ofrecidas por otros miembros de la audiencia. La performance pública no solo permite la negociación sociocultural entre diferentes temas, sino también el compromiso entre distintas posicionalidades sociosituadas. En otras palabras, los diferentes tipos de performances públicas reúnen de muchas maneras diferentes a miembros de la audiencia con expectativas e intereses de actualidad enteramente separados, incluida la posibilidad de que un miembro de la audiencia se comprometa con la posicionalidad de una performance sobre un tema de actualidad, que lo excluiría discursivamente. La forma en que esto puede suceder se amplía más adelante en el análisis de la colaboración.

Una posicionalidad existe ulterior a las estructuras hegemónicas y se genera mediante un proceso continuo de diferenciación y presenciando, que construye bases procesuales sociosituadas al lado de los terrenos socioculturales comunes⁴⁶. Un aspecto central del trabajo de la palabra “presenciando” en los estudios de performance no es su inmanencia sino su performatividad, su relacionalidad procesual. Entre más radicalmente ulterior, menos hegemonía reconocerá el presenciando de algo con lo que no se ha encontrado antes, y a más largo plazo podrá probar la crítica potencial de la hegemonía mediante ese presenciando. Por ejemplo, la filosofía afropesimista que se ha establecido desde la década de 1980 (Sexton 2009; Spillers 1987) es tan radicalmente ulterior que muchos críticos blancos de clase media no pueden “verla”. Es un anatema. La posicionalidad afropesimista presenta como el caso: la dependencia histórica del estado cívico del humanismo liberal sobre la no humanidad del cuerpo negro. Varias personas blancas liberales insisten en la “empatía” con esta posicionalidad, pero la “empatía” niega el argumento - no se puede ser empático con un no-humano, y que un crítico blanco insista en que es empático niega el evento histórico (Wilderson 2012). Lo que se requiere es

46 Me gustaría sugerir que el concepto de Fred Moten y Stefano Harney de los “under-commons” es una posible versión de una posicionalidad al lado de discurso, aunque no presumiría de ser capaz de sentir si esto tiene sentido para ellos. Harney y Moten (2013).

el abismo de la nada que le resulta especialmente difícil de soportar a la persona blanca. Pero así es la historia de la esclavitud. De manera similar, las mujeres de los estados occidentales defendieron el estatus “humano” de la mujer durante siglos, pero lugar tras lugar y tiempo tras tiempo no pudieron escucharlas⁴⁷. La alteridad radical de las posicionalidades —y hay muchas de ellas— de las mujeres, ha generado una crítica patriarcal constante, particular, de momentos históricos distintos. Las posicionalidades no solo son capaces de un cambio sistémico a largo plazo, debido a que las personas involucradas han cambiado, en lugar de simplemente transformar su perspectiva, sino también de generar posturas, relacionidades retóricas, que pueden tener un profundo efecto sobre las políticas hegemónicas.

Sin embargo, las políticas hegemónicas hacen que sea muy difícil trabajar a través de estas distinciones posicionales. Por ejemplo, ¿cómo un grupo enfocado en la exclusión total del cuerpo negro de la estructura cívica liberal, con una crítica sistémica particular, colabora con un grupo enfocado en la borradura e inscripción del cuerpo femenino? No hay comparabilidad. O, ¿cómo un no-afroamericano comienza incluso a acercarse al concepto sin contar con el afecto del afropesimismo? En la crítica, el debate sobre el conocimiento parcial en la década de los ochenta, en el cual los estadounidenses no afroamericanos simplemente no tenían que unirse a la discusión, fue una etapa de este cuestionamiento particular (Hill Collins 1990). Otra etapa es la posicionalidad más ulterior de la nada radical, presentada por afropesimistas posteriores, como Saidya Hartman (1997) o David Marriott (2007). Sin embargo, su crítica escrita y su poesía se convierten en performances que sí invitan a una audiencia desunificada, pero a través del afecto en vez que con la empatía.

Tomemos el trabajo de Frank Wilderson III, ya sea el imbricado, político y personal de su autografía *Incognegro* (2008), o el efecto abrasador de *Reparations Now* (2005). En este último, una serie de entrevistas de afroamericanos en Oakland que hablan sobre la forma en que los blancos no los respetan, los ven o los reconocen como humanos, se yuxtapone con el video del afroamericano que ha “logrado” entrar a la clase media y se ha encontrado así mismo blanqueado literalmente, con secuencias filmicas negativas invertidas de un hombre de clase media vestido de negro que habla de la invisibilidad del afroamericano como humano.

Yo, como público femenino blanco de clase media, no puedo entender ni empatizar con la posicionalidad que ofrece la sensación de negativo quemado

47 Por ejemplo, las mujeres en Canadá fueron reclasificadas como “humanas” en 1929.

que siento presenciando en mí misma, mientras veo la película digital. Wilderson puede haber hecho la performance con apoyo complementario, pero definitivamente estoy desunificada de su estética. Sin embargo, lo que sucede en ese mirar tiene afecto, me cambia y cede hacia un documentando del cambio en mí misma necesario en el momento en que mi autonomía se vuelve porosa a una ecología que la dispersaría para siempre, el momento de la muerte somática que es un punto en el horizonte del momento cuando sé que no puedo conocer: la *différance*, el momento del abismo, de la nada, que reconozco necesariamente más tarde como el cambio que ha sucedido a mí mismo.

La performance que Wilderson pone a disposición me permite sentir el afecto de ese cambio a través de nuestras diferentes posicionalidades, y comenzar a trabajar sobre un presenciando del devenir/conocer/valorar, que recorporaliza o encuentra el sí mismo de mi cuerpo de forma diferente. Este es un documentando para una audiencia desunificada de una performance formal en el medio video, y si bien podría involucrarme con el comentario crítico sobre el pesimismo afroamericano, sería más difícil hacer un documentando apropiado; un “apropiado” para el devenir no autónomo, que es involucrarse en la performatividad, es distinto de la adecuación más habitual del sí mismo autónomo que significa propiedad y generalmente se hace presente en la articulación.

Ser una audiencia para la performance puede ser sociosituado, y puede agruparse en una posicionalidad que a su vez se encamina a sí misma específicamente hacia un tema discursivo. Sin embargo, ser una audiencia puede ser también bastante banal, buscando simplemente la satisfacción de la performance. Las interacciones socioculturales en las que entran estas últimas audiencias establecen una estética de consumo, y lo que yo llamaría una ética reactiva, en la que todos los miembros del evento de la performance asumen que lo que se dice corresponde al caso. La telenovela es un ejemplo clave aquí, ya que su capacidad adicional para introducir algunas alternativas, como la posibilidad de un estilo de vida de género binario, puede tener un efecto enorme sobre lo que las grandes audiencias generalizadas creerán, porque están preparadas para aceptar la narrativa.

Otras audiencias con un encaminamiento específico hacia la hegemonía, buscan el “encaje”: eventos de performance en los que algo no dicho por el discurso, pero vital para la audiencia, es hecho presente en lo sociocultural. Esto genera tanto la emoción como la terminación de la estética del encaje, y de una ética reactiva que intenta cambiar los acuerdos sociales normativos. Tal participación de la audiencia está más acorde con la articulación. Requiere empatía,

una respuesta emocional ligada al afecto simpático, que depende de la hegemonía, y proporciona un terreno común, que vincula diferentes encaminamientos hacia el Estado. De modo que, tanto la performance dramática feminista como la neocolonial pueden articularse colectivamente en una obra como *Cloud Nine* (1979) de Caryl Churchill, que plantea al menos preguntas sobre la sexualidad neocolonial y la sexualidad heteronormativa, invitando en realidad a la crítica común de una ideología neoliberal que informa a ambos conjuntos de problemas, mientras que genera responsabilidades bastante separadas.

A diferencia de los encaminamientos hacia el discurso que se basan en temas específicos, la implicación sociosituada en torno a la posicionalidad tiene mucho más en común con el cambio que surge al abrirse a algo sucediendo, que coalesce en a(resto y no tiene necesidad de empatía identificatoria. En vez de esto, esta forma de performance proporciona un lugar de oportunidad, que se abre al cambio sucediendo, a través de las colaboraciones necesitadas para la performatividad. Comprometerse en la performatividad a través de una performance establece una ética que nos permite sentir el cambio en nuestro sí mismo, aunque no necesariamente cambie a los demás al hacerlo - aun cuando puedan cambiar si se comprometen con su cambio. Como con la respuesta de arriba al trabajo, *Reparations Now* de Frank Wilderson, la empatía no es necesaria, y el afecto es el resultado de nuestra propia diferenciación, no de la de alguien más, aunque la colaboración involucrada es parte de una ecología más amplia que incluye a ambos. La performance se convierte en un regalo mediante el cual podemos abrir nuestro sí mismo. Esto ayuda a entender por qué los performers no “devienen” la cosa que se percibe performan, porque la percepción está con la audiencia. Y si la audiencia está cambiando, permite a los performers responder continuando sus procesos de diferenciación en un nuevo momento. El proceso sociosituado ayuda a comprender por qué la performance no es persuasiva de la misma manera que la lógica, ya que permite cambios, pero no define lo que son. La ética comprometida en la performatividad es un duro trabajo.

En el día a día muchos grupos sociosituados —amigos, sobrevivientes, familias, pandillas— se reúnen para darle valor particular a una forma de vida *afuera-con* de las representaciones del Estado, para ofrecer la oportunidad y el apoyo para el trabajo comprometido que cambia el sí mismo⁴⁸. Si la

48 Cuanto más cercanos están estos grupos al poder discursivo, más rápidamente se desvían hacia las organizaciones corporativas. El proceso a través del cual sucede esto es un área de la sociología que no se sigue en este libro.

diferencia no está ahí antes de que nos abramos a que suceda el cambio, nuestra conciencia de la diferenciación que está presente en nosotros cuando estamos comprometidos, nos alerta sobre los valores que generamos cuando reconocemos que hemos cambiado. La generación de diferencia en el trabajo situado nos cambia porque devenimos algo que no éramos antes. Y debido a que somos conscientes de ese cambio, sabemos que necesitamos trabajar en valorar, o no, los sentimientos, los afectos y los efectos que siguen. Generar un valor ulterior trae consigo compromisos. Como Doreen Massey (2005, 68) lo expresa en términos de lugar (“Lugares” son “eventos espacio-temporales” (130). Y, usando aquí “constelación” como “performatividad”, un evento es una “constelación de procesos” (141) en la que no puede haber “ninguna asunción de coherencia preestablecida, o de comunidad o identidad colectiva. Más bien, la proximidad imprevista del lugar exige la negociación” que es una “responsabilidad” de lugar (142), una responsabilidad que lo mueve a cuestiones de política y justicia como procesos éticos⁴⁹.

El cambio en nuestro sí mismo nos hace presenciarlo de una manera diferente, y presenciando libera energía, energía que se necesita para unir territorios ulteriores y generar cambio a largo plazo *al lado de*. Esas bases nos permiten no solo valorar nuestras vidas particulares y situadas, vidas que a menudo no están representadas por el Estado, y poner juntas posicionalidades *afuera-con* de la hegemonía, sino que también pueden moverse a la construcción de encaminamientos hacia el Estado que intenta cambiar dicha hegemonía. Las alternativas que surgen de posicionales ulteriores son a menudo profundamente disruptivas y transformadoras de la convención sociocultural.

Si la performatividad se ocupa principalmente del hacer presentes procesuales no- sistémicos que puede ocurrir en el performance, los afectos de sus procesos pueden también emerger en estructuras discursivas a través de la posicionalidad, el encaminamiento hacia, y/o la subjetividad. Por ejemplo, nuestra participación somática en esta actividad mimética (Adorno 1970; Derrida 1975; Taussig 1993) se ve declinada por los encaminamientos sistémicos hacia la hegemonía en los edificios y empresas que hacen posible y diseminan el medio (Hunter y Lichtenfels 2002), pero la forma como respondemos a esta inflexión es diferente desde el compromiso en la performatividad del *al lado de*. Esto genera ramificaciones adicionales para el performer: porque sabemos que la diferencia ha sucedido en nosotros, podemos sentir el afecto

49 Véase Levinas (1998, 159-160), y la introducción del traductor, xli-xlii.

de ese cambio en nuestro sí mismo. Ese sentimiento o afecto de performar políticamente es nuestra guía para valorar nuestra implicación comprometida en una performance. Cuando hemos podido valorar estos presenciando que se entretengan en mundos *al lado de* en posicionalidades, esto puede también cambiar nuestro encaminamiento hacia o postura con respecto a la cultura hegemónica y la sociedad, y nuestra interacción con ella.

En la vida política los grupos de colaboración que respaldan una performatividad comprometida coalescen en torno al trabajo sobre valores de los que la cultura hegemónica y la sociedad generalmente no hablan, pero que pueden emerger en ella, ya sea por casualidad, o con un propósito colectivo. Estos grupos tienen muchas estrategias retóricas para el trabajo situado, y cuando llegan a enfocarse colectivamente en la respuesta hegemónica las estrategias performativas a menudo se convierten en temas discursivos⁵⁰.

El trabajo comprometido de la performatividad genera un proceso continuo de diferenciación, cambio y presenciando que reúne, entretenga o anuda fundamentos ulteriores a lo hegemónico. Este insistente vivir diferentemente es a menudo ignorado por el Estado, hasta que el Estado se desestabiliza/desconcierta, ya sea por el presenciando de los cambios o por su articulación. Y esos cambios también pueden funcionar permitiendo que el Estado haga la diferencia. Incluso si el estado usualmente “identifica” diferentes formas de vida, lo que en realidad está haciendo es clasificando esas vidas como diferentes, y al proceder así, “viéndolas” o “escuchándolas” por primera vez y, por lo tanto, cambiando su perspectiva (Hunter 2001a). Las estrategias tópicas del performance político se centran en invitar al Estado a reconocer cuestiones tales como el ambientalismo, la pobreza y la sexualidad. Los performances articulan un encaminamiento hacia la hegemonía que insiste en sus valores emergentes e impulsa la negociación a través de técnicas como el compromiso, la oposición o la resistencia. A menudo, un encaminamiento hacia la hegemonía hace articulaciones directas a corto plazo, que critican y entran en erupción en la sociedad y la cultura, alterando las representaciones. Las estrategias sociosituadas que performan políticamente, se centran en una performatividad procesual ulterior y generan posicionalidades, son más difíciles de reconocer, más elusivas, y podría decirse que ofrecen oportunidades para el cambio, en lugar de un desplazamiento.

50 Esta distinción se basa en la definición retórica de “tópico” como “relacionado con el contenido” (por ejemplo, un símil) y “esquemático” como “relacionado con la estructura” (por ejemplo, un quiasma, o: parte A, parte B, parte B, parte A).

4.3 Performatividad: prácticas complementarias y desunificadas para la colaboración

He estado sugiriendo que los performers trabajan principalmente en grupos sociosituados de prácticas diversas, pero sin embargo complementarias, que ofrecen la colaboración para mantener la performatividad de sus performances. También he sugerido que las audiencias y los críticos se comprometen con esta performatividad sociosituada, y sienten sus afectos, los cuales pueden devenir posicionalidades, o encaminamientos hacia la hegemonía o, de hecho, establecerse en subjetividades. Como estoy interesada en el *al lado de*, también me interesa la forma como los procesos de performatividad sociosituada pueden sostenerse en los contextos de producción actuales de los miembros desunificados de la audiencia. Como se sugirió anteriormente, tópicos que pueden unir a las audiencias desunificadas, trabajan colectivamente enfocándose en encaminamientos hacia elementos discursivos que pueden cambiar el discurso. Pero las formas y corporalizaciones de la performance, también pueden generar medios que comprometan audiencias desunificadas a colaborar en los procesos de performatividad. Es este tipo de trabajo sociosituado el que cambia, que hace de la performance un proceso de sí mismo procesual, no solo para los performers, sino también para los participantes de la audiencia. Y es este tipo de trabajo el que continúa en *el al lado*, donde las personas se reúnen para trabajar en formas de devenir, de conocer y de valorar, que les dan razones para seguir viviendo.

Una de las preguntas apremiantes de la performance contemporánea es cómo mantener el compromiso participativo de una audiencia desunificada que puede ocurrir en el performance sociosituado. Por “desunificado” estoy señalando que muchas audiencias de hoy tendrán prácticas radicalmente distintas para comprometerse con la performance. Estas prácticas se aprenden a partir de las estrategias de participación de la audiencia, que se han acumulado a lo largo del tiempo, generalmente en conjunción con una tradición de performance particular. Pero a diferencia del enfoque de la práctica de un performer en la performatividad, la cual es su forma de vida, y su tarea continua, respaldada por prácticas complementarias de otros que también trabajan con el cambio, cualquier audiencia traerá una conciencia más o menos activa de la tradición del público de la tarea de participar, y bien puede no ser especialmente coherente o apoyar el cambio. ¿Cómo se involucra la audiencia desunificada? ¿Cómo sostiene el proceso? ¿Cómo sostiene el performer el proceso con ella?

Si una performance está abierta a un público amplio y diverso, y no se hace predominantemente como exclusiva y/o privilegiada, por ejemplo, por el acceso económico o de capacidad de acceso, los performers suelen reconocer que el campo discursivo que proporciona el contexto es probablemente un componente significativo en la participación de la audiencia. A menudo hay algún tipo de puerta de entrada a estas grandes producciones, que actúa como un apretón de manos genérico a un participante de la audiencia, para que tenga una expectativa sobre aquello por lo que está pagando y en lo que se está introduciendo. Por ejemplo, las producciones de festivales muy-criticadas a menudo usan un tema de terreno común para abrir el camino a una extraña tradición teatral -el uso de “obras de Shakespeare” es un ejemplo, el tema específico de la “guerra” es otro. Al mismo tiempo, existe una amplia gama de posicionalidades al lado de que son a menudo menos consideradas si es que se piensa en ellas en absoluto. Por un lado, un grupo sociosituado generalmente acepta que otros no podrán comprender sus motivos, y de hecho con grupos de conocimiento parcial puede haber una intención de evitar que otros interfieran. En contraste, la sociosituación al lado de la performance ofrece material que invita a una gran cantidad de posicionalidades diferentes - pero solo si los participantes de la audiencia están abiertos a la posibilidad, la cual puede no ser, así la performance depende demasiado del campo discursivo. Por ejemplo, una producción de un gran musical como Oklahoma puede intentar hacer explícito el guion implícito relativo al genocidio de los nativos americanos. Pero es más probable que la producción se perciba discursivamente —como perpetuando ese genocidio no dicho— porque hay muchas expectativas socioculturales que lo rodean.

El afecto del performance es diferente del afecto del ensayo, en parte debido a los efectos discursivos alentados por un público desunificado. De alguna manera, el ensayo puede arriesgar más, porque las personas involucradas tienen prácticas complementarias para apoyarse mutuamente. Pero en otras formas, el performance se arriesga más, porque las personas involucradas tienen prácticas diferentes y pueden estar en desacuerdo. Los riesgos de cada uno son permitidos por distintas tradiciones de práctica que generan diferentes tipos de afecto. En el ensayo, los performers trabajan en el cambio porque eso es lo que lleva la energía de la performatividad a la performance. Sin embargo, en la performance el cambio puede ser más difícil porque las audiencias generalmente no desean cambiar tanto - solo lo suficiente para sentirse energizadas, pero no tanto como para ver el mundo de una manera tan diferente que trastorne, por ejemplo, su capacidad de ganar dinero. Aquí podíamos pensar en las reacciones de la audiencia de la ciudad

de Londres a la producción de 1987 de Royal Court de *Serious Money*, de Caryl Churchill, que consistía en hacer estallar botellas de champán en el teatro y celebrar los excesos capitalistas siendo triturados por el guion.

Así como los performers tienen mayor o menor urgencia de trabajar en el cambio, también lo hacen las audiencias. Pero la desunificación de las audiencias y su doble función como participantes y consumidores, hace que cualquier performatividad continúe en su vinculación de manera diferente desde la performatividad de los performers haciendo la performance. Podría decirse que entre más situados están los miembros de la audiencia con los performers, más puede funcionar su participación como un ensayo. Sin embargo, es función del performer generar cambios, mientras que las audiencias no necesariamente tienen tareas. Las audiencias pueden hacer cosas, pueden cambiar y cohesionar alrededor de formas particulares de valorar/conocer/devenir, pero también pueden estar inspiradas en la respuesta resistente y disruptiva, en reacciones oposicionales o celebratorias, y ser más receptivos al cambio discursivo del encaje que al cambio *al lado de* en los momentos de *a(resto)*. Las audiencias tienen tantos modos de compromiso como de articulación en lugar de tareas.

El compromiso mantiene el proceso en marcha, y la articulación tiende a anclarlo en lo discursivo. La mayoría de los participantes de la audiencia pasarán a usar las convenciones de representación para comunicar cualquier cambio corporalizado que ellos sienten. Un número menor de miembros de la audiencia intentará articular cualquier cambio en lo que puede ser dicho socioculturalmente, y lo que puede incitar a un proceso posterior. La articulación puede funcionar como una forma emergente o liminal que se mueve hacia, y desafía el encaje o las asunciones cambiantes, aunque —dependiendo de la deriva retórica— también puede unirse a las representaciones del Estado. Pero para algunos miembros de la audiencia, cuando se produce un cambio, se involucran e integran su sí mismo en el trabajo performativo. Cambian y materializan valores ulteriores en la performatividad de los grupos sociosituados que generan posicionalidad.

Esto no implica olvidar que estas participaciones de la audiencia dependen en cierta medida de los materiales de la performance. Cuando la corporalización generada por el ensayo se interesa solo mínimamente por el cambio que viene con la performatividad, será más probable cualquier reconocimiento que sea cooptado en la representación sociocultural. Cuando la corporalización se ocupa de aliar ese cambio con narrativas específicas, entonces la experiencia del cambio puede ser parte de la manera de ajustarse en el discurso, ya sea a través de las estrategias trascendentes de superposición o de oposición. A veces, la particularidad de

las narrativas mediadas por la corporalización hace que la respuesta sea más transgresora, a través de estrategias de resistencia y disrupción que juegan con las formas de encajar o no en el discurso. Solo si la corporalización es sostenida por la performatividad del cambio que está sucediendo, lo que significa que no puede ser articulada, el participante de la audiencia permanece en el proceso de a(resto, forma y corporalización del medio de la performance, sostiene su compromiso afectivo y su colaboración en la performatividad.

El compromiso de la audiencia mueve la performatividad de la particularidad de en-el- momento al conocer situado, performando su cambio somático, y/o performando a través de la articulación, una conciencia discursiva de su ubicación *al lado de*. Digamos que una compañía teatral elige producir *Romeo y Julieta*, y la dirección se enfoca en crear un valor ulterior. En el ensayo los performers trabajarán con estrategias de performatividad que, generosamente, invitan a cada miembro de la compañía a ir a esos lugares de apertura al cambio sucediendo, que libera energía, y colaborativamente a(resta en formas que corporalizan los temas de la obra como campos relacionales. En el contexto nacional de un estado occidental típico de comienzos del siglo XXI, el (neo)liberalismo desvirtuará y difractará la experiencia corporalizada del texto pasando a través de los cuerpos particulares de los actores. Al mismo tiempo, en *el al lado de* el proceso en curso en el cual ocurre la diferenciación, se produce el cambio, y la experiencia acumulada del devenir y conocer colaborativos se enlaza, conduciendo a las corporalizaciones, que repiten el momento del cambio en un público, y repiten su proceso continuo en la performance. Los ulteriores que son performados no son escuchados o vistos por la audiencia pública, a menos que también esta se comprometa en la performance como un proceso de cambio.

Digamos de nuevo que la principal necesidad sociosituada de encontrar la forma y ser corporalizado en esta producción de *Romeo y Julieta*, tiene que ver precisamente con mantener vivo el sentido del *al lado de* - Romeo y sus amigos hacen esto a través de una estrategia socialmente aceptada de “enmascaramiento amoroso” que los designa como “afuera” de la sociedad. Julieta y Romeo hacen esto a través de un desplazamiento más radical de sus cuerpos afuera-con la sociedad, que niega cualquier sentido de sus vidas como apropiado para la gobernanza familiar y de la ciudad-estado a su alrededor. Sin embargo, cuando el público experimenta esos momentos de proceso a(restado, extendido en el tiempo lento de la producción, llevan su aprendizaje sociocultural al compromiso afectivo del cambio performativo. La sensación visceral de estar al borde de la vida y la muerte, transmitida en el texto verbal,

y a través de la muerte de tantas personas en la trama del guion, ha llevado a generaciones de miembros de la audiencia a sentirse afectados, así como a reconocer las presiones sociales sobre los jóvenes en las sociedades capitalistas para que se conformen con ciertas maneras.

Muchos miembros recientes de la audiencia en las producciones de esta obra han articulado fuertes encaminamientos hacia la hegemonía liberal, y tornado este conocimiento corporalizado en una discusión sobre el romance, sobre el patriarcado, sobre la clase. Con *Romeo y Julieta* muchos otros han intentado re-performar, hacer textualidades para los afectos indecibles que sienten - sentimientos no en un vocabulario emocional, sino en cambios en su complejidad somática *afuera-con* de la articulación cultural -en la poesía, en la adaptación, en las artes visuales, en la ópera, en el *ballet*, en el concierto/la sinfonía, en las artes digitales, en los juegos... Todos los miembros de la audiencia no solo articulan, historizan y contextualizan socioculturalmente la performatividad de devenir/conocer/valorar, sino que también las corporalizan en la presencia, no necesariamente en el performance formal, sino en los compromisos sociosituados que tienen en el día a día.

Como se sugirió, el en-el-momento de la participación, la audiencia puede generar, tanto la performatividad como la articulación, involucrándose en lo sociosituado o ajustándose a lo sociocultural. Cuando ocurre un encaje, un participante de la audiencia puede terminar articulando la desunificación a través del trabajo que hace con la dialéctica/antidialéctica, pero puede también trabajar el encaje *afuera-con* en el *al lado de*. Cuando se produce el compromiso, este puede reunir al performer y a los participantes de la audiencia, a través de la desunificación en el hacer de las posicionalidades ulteriores. Aunque estos pueden establecerse en conexiones a través de encaminamientos diversos/alternativos hacia la hegemonía, la participación del público puede llegar a ser el sitio para que ocurra el cambio somático del suceder, en una ecología que no es particularmente complementaria. Hace el trabajo político de ser uno de los pocos lugares donde el afecto del conocer difuso, o incluso, del no-conocer, puede compartirse temporalmente, incluso si el conocimiento no lo puede hacer. Puede liberar una presencia ulterior que tiene un afecto somático *sobre*, y es generado por altamente diversos sí mismos, que, si son textualizados en posicionalidad, pueden forjar relaciones afectivas —una relacionalidad no relacional sobre la cual hablaré más adelante— donde antes no había ninguna. Y si eso es así, por cualquier razón o casualidad, articulada en un *encaminamiento hacia*, puede tener un efecto hegemónico. En lugar de simplemente “despertar

a la audiencia de la historia de los sueños del capitalismo” (Diamond 1997, 146-147), la articulación también puede impulsar a la audiencia a desplazamientos discursivos y sistémicos. La audiencia, que siente el cambio somático en su atención a lo que es no-conocido, libera la energía de la presencia ulterior, y puede hacer que este se presente culturalmente a través de la articulación que quebranta las hegemonías.

Los modos de la audiencia participante pueden reconocer y articular valores alternativos. Sin embargo, no necesariamente para estar de acuerdo con ellos. Si bien, pueden superponer una presencia sobre una representación para transformar o quebrantar sus características, y recordarnos una estética desunificada, puede también ir mucho más allá y articular los valores ulteriores de la posicionalidad diversa, y tratar de sostener un *al lado de*. A menudo, el movimiento sigue la deriva retórica, y va de este último al primero, del *al lado de* a lo representativo - un movimiento que cada uno de los estudios de caso de la segunda parte recogerá y desarrollará de manera diferente. Pero la retórica de la performatividad de la audiencia comienza con la apertura a que algo suceda, conocer como proceso, a(resto, forma, corporalización y medio, que comienza con la complejidad somática de comprometerse con la performance y la colaboración forjada, a través de la desunificación.

4.4 Co-laborando en performance

He sugerido que hay un panorama complementario de práctica cuando el practicante de la performance se reúne con otros para construir una performance, ya sea en un grupo con otras personas que trabajan en ensayos o talleres, o en un grupo más disperso, que respalda el trabajo de estudio y laboratorio. A menudo, las personas que trabajan juntas, ya sea físicamente o separadas, han sido puestas en contacto por alguien/otros que pueden percibir el potencial de apoyo mutuo entre los practicantes, para abrir sus materiales colaborativos. La colaboración es clave porque solo en la colaboración, que ofrece apoyo para abrirse al cambio, las cosas “suceden”. Y el apoyo mutuo es clave, porque los cambios que suceden, liberan tanta energía, que pueden amenazar el sentido del sí mismo coherente de un practicante: el que come, duerme, tiene relaciones sexuales (en cualquier modo que necesite). Las prácticas no solo capacitan a las personas sobre cómo estar abiertas al cambio, sino también sobre cómo guiar el alcance de esa apertura.

Cuando las personas trabajan juntas en materiales particulares con los que han practicado, el cambio ocurre de manera colaborativa. Una vez más, como se sugirió anteriormente, los ensayos son contruidos alrededor de personas sociosituadas,

quienes pueden tener distintas prácticas, que sin embargo son similares en su entrenamiento alrededor de soltarse y cohesionar, abrir y guiar. Y si bien muchos cambios son esquivos, algunos cambios pueden llevar a un sentir sentido, a la sensación de reconocimiento. Este es el momento de a(resto -un momento en el que el espacio/tiempo descansa, sostiene y apoya el reconocimiento de una forma repetible.

Para los performers situados o hacedores de arte, estos momentos de reconocimiento o a(resto son simultáneos con las figuras, movimientos o coherencias de formas en las que han desarrollado una práctica. Y las formas llevan las diferentes energías de las percepciones y de las respuestas somáticas de un cambio que ha sucedido, y mantienen o cohesionan el potencial para su repetición. Por ejemplo, un sentir sentido de cambio puede generar un gesto que continúa transmitiendo el sentimiento a través de muchas repeticiones -nunca el mismo porque la ecología en la que ocurre cambia, conducida sin embargo por la misma forma. La colaboración en el ensayo, el estudio o el laboratorio, trabaja hacia alguna forma sucediendo, pero no sabe que es lo esta va a ser. Todo lo que sabe es que las diferentes prácticas se apoyarán mutuamente para sostener el proceso. Así, cuando un practicante toma una forma y la corporaliza en los materiales de su práctica, no sabe lo que sucederá ni en el ensayo ni en la performance. Repite la forma sin replicarla, de modo que la repetición corporalizada se convierta en el proceso material de colaboración/cambio/a(resto/forma - en otras palabras, deviene un medio para la energía que es liberada y en el proceso de cada corporalización iterativa la forma necesariamente cambia.

El co-laborando sostiene procesos iterativos, no procesos sistemáticos. Genera el despliegue de acontecimientos. Puede ser difícil distinguir entre un desenvolvimiento discursivamente controlado de eventos que cambia la cultura, y un despliegue procesual de sucesos que cambia formas y corporalizaciones, y genera devenires. Pero el despliegue procesual tiene lugar en un *al lado de*, o, el *al lado de* se hace presenciando con despliegues procesuales. No se equivoquen, el *al lado de* tiene una presencia real que incluye el trabajo de la singularidad, la interseccionalidad, la posicionalidad. Sin embargo, así como el discurso se basa en una retórica efectiva de articulación y representación que constituye la cultura, así también *el al lado de* ocurre en las retóricas afectivas del presenciando y la corporalización que generan la performatividad.

El compromiso de los participantes de la audiencia que sostiene los procesos de performatividad en la performance necesita una atención particular a la colaboración. Los miembros de la audiencia participan en performances (en cualquier medio) para experimentar el cambio, al que están más o menos abiertos.

La modalidad performativa tiende a establecer los parámetros de los tipos y alcances del desplazamiento y/o cambio y, a menudo, proporcionan el puente a la voluntad de un participante de la audiencia para comprometerse activamente con los materiales del medio⁵¹. Pero también puede cerrar a una audiencia. Por ejemplo, imagine a alguien yendo a una pieza de danza contemporánea. Esa persona puede ir con una práctica de colaboración, voluntariamente, sin esperar lo que sucederá - pero incluso entonces sus formas de abrirse a los materiales y su forma de reconocer puede ser corporalizada en medios bastante distintos al movimiento de la danza. Puede necesitar tiempo y repetición iterativa para aprender no solo a arriesgarse con el cambio, sino incluso a reconocerlo. Si no quiere hacer este trabajo, porque está cansado, o porque está resentido de haber tenido que asistir, o porque tiene hábitos políticos o culturales que significan que no puede ver el punto, no colaborará. La emoción de la performance que se genera en la performatividad de la colaboración simplemente no sucederá.

El co-laborando es necesario para las retóricas procesuales que conforman un *al lado de*. Con la colaboración las cosas suceden de modos apropiados a un momento particular en el que los participantes se abren a lo que sucede. La adecuación es en parte debida a un abandono/abandonarse no-autónomo del sí mismo en la ecología del momento, que hace que cada persona sea más porosa a las otras (Hunter 2014, 213ff). Al mismo tiempo, la adecuación también necesita apoyar a cada miembro particular de esa ecología, sintiente o no, en su diferenciación desde el no-autónomo de vuelta a un sí mismo sociosituado -incluso, si lo que sucede no cambia a todos los miembros en la misma medida. Mientras que, como he sugerido, estos sucesos al lado de generalmente emergen en los grupos sociosituados relativamente pequeños de personas en ensayo, las formas apropiadas que provienen de los momentos de a(resto se llevan a un público más amplio sociosituado, mediante corporalizaciones en la performance. En ese público esas formas son probadas. El material ofrecido por la corporalización se compromete, y si no es apropiado para la colaboración con el público, entonces las formas y corporalizaciones sociosituadas no ocurrirán allí, ni la performance articulará nada emergente en lo sociocultural.

El cambio sucede. Como performer lo sientes, como miembro de la audiencia lo sientes. Se reconoce en el momento de a(resto simultáneo con alguna cosa que está sucediendo, como un gesto, una broma, un movimiento, una entonación, una curva, un trazo de pincel. Solo descubrimos cuál podría

51 Para comentarios sobre la interacción del género y la alegoría, véase Hunter (1989).

ser, al basarnos en nuestra experiencia previa, en el aprendizaje interno de la intuición, y la probamos aquí y ahora. Una forma es un presenciando de algo que no estaba allí antes, y que conlleva el potencial para el cambio social. Sin embargo, ese cambio social puede permanecer *en el al lado* de o moverse a lo discursivo, dependiendo de la performance y del tipo de público involucrado en la performance. Ambos son vitales. Me concentro aquí en el *al lado* de porque no suele llamar la atención. La mayoría de las veces la audiencia pública tiene algún tipo de conexión con la forma. A veces la conexión está tan bien definida que es estable en términos discursivos - como el caso de un género como la sátira. Por lo general, la conexión es una que encontramos que está siendo cambiada en nuestro compromiso con la performance - por ejemplo, al ver el “mismo” juego por quinta vez, y ese cambio libera la energía que necesitamos. Pero a veces simplemente no hay conexión y la colaboración no sucede.

Como una persona que trabaja con palabras, estoy acostumbrada a la experiencia del compromiso con la lectura, a leer algo que no entiendo en absoluto o no sé. Parte de mi trabajo académico durante muchos años ha sido leer la escritura “poscolonial” ahora “decolonial”, por lo que generalmente ha habido un compromiso político con esta lectura. Necesito ese compromiso para hacerlo en nombre de abordar los sistemas de privilegio y exclusión, de lo contrario me da la sensación de que la vida es demasiado corta para el tiempo que se gasta en algo a lo que no me conecto. Sé que no entenderé los materiales, pero la experiencia me ha enseñado que, si leo, y leo de nuevo y vuelvo a leer, me veo involucrada en algunos de los patrones, posesiones y liberaciones del lenguaje. Es como si mi complejidad somática estuviera (in)fusionada con otro mallado somático, como si estuviera ocurriendo un morfear que ajustara sutilmente mi devenir/conocer mientras el “yo” diera paso a otras formas. Es un trabajo duro no tratar de hacer que suceda, forzarlo, aún desde las buenas intenciones (sentimientos internos). Es un trabajo duro soltar y abrir, solo yo y la página. Pero el tiempo cambia. Al igual que la repetición a lo largo del tiempo. Las repeticiones en la escritura de esta sección son formas de recurrir una y otra vez a los materiales, materiales no-conocidos con los que tengo un compromiso político de abrir. Son una especie de documentando somático del ingreso a una ecología donde algo podría suceder.

Cuando suceden los momentos de reconocimiento, registran un cambio que ha tenido lugar en mí mismo. Algo no-conocido se ha vuelto diferente-para-mí, así que soy diferente de lo que “yo” era: el sí mismo ha cambiado, así puedo reconocer algo que antes no era posible reconocer. Reconocer no significa que lo conozca, sino que algo me ha sucedido a mí y mi mí misma

presencia de manera diferente. La diferenciación no existe, a menos que reconozcamos que el cambio nos ha sucedido. Y la diferenciación ocurre en el mundo en las formas en que presenciamos los cambios que han sucedido. Si negamos, reprimimos, escondemos este presenciando, nos lleva el ansia, el odio... en/del sí mismo. Si lo presenciamos, puede poner nerviosos a algunos y puede tender puentes con otros. Este es el tipo de sí mismo procesual que ocurre con el apoyo de una performatividad sociosituada colaborativa.

El co-laborando con los participantes de la audiencia es clave para la adecuación sociohistórica del cambio que sucede, pero también para sostener el conocer sociosituado y el devenir del *al lado de* -generalmente queremos que esto se sostenga porque es cuando y donde el cambio tiene la oportunidad de suceder, le da tiempo al cambio. Este tipo de colaboración en la performance es central tanto para un documentando somático, como para la articulación que permite. Pero si las prácticas de la audiencia son altamente desunificadas, o si las prácticas de los performers son muy particulares, habrá menos oportunidades de colaboración porque la colaboración necesita prácticas sociosituadas para brindar apoyo a la apertura y la orientación que genera las condiciones morfeando/ecológicas para el cambio. No es sorprendente que performances altamente desafiantes tengan audiencias más pequeñas, como tampoco es sorprendente que las performances más predecibles culturalmente consigan audiencias más grandes. La pregunta que suelen hacer los productores es si afectar a grandes audiencias con pequeños cambios, que conducen a cambios efectivos a corto plazo, o si afectar a audiencias más pequeñas con cambios sustanciales y sostenidos, y arriesgar no tener ningún efecto sobre el público más amplio en absoluto. El cambio sostenido no apunta a efectos socioculturalmente revolucionarios⁵², sino al trabajo político de los afectos somáticos sociosituados. Esto no pretende cambiar la mente de una persona, sino cambiar toda su complejidad somática. Demasiadas personas dicen muy fácilmente que aceptan comportamientos no-normativos, sin embargo, se muestran incómodos ante su presencia.

52 Roland Barthes, en *Mitologías*, plantea un argumento en favor de la revolución afectiva más que efectiva en su discusión sobre el “leñador” (Barthes 1957, 219-220). Barthes a menudo es criticado por este pasaje en parte porque la traducción inicial más ampliamente distribuida al inglés no subraya la diferencia que él hace entre el sentido intransitivo de “agir” que está relacionado con comportamiento y tener “eficacia sobre” (<http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/agir/1663?q=agir#1667>), otra persona o cosa, y el sentido transitivo “faire agir” (<http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/agir/1664?q=agir#750011>), lo cual es animar o representar una persona o cosa (Hunter y Schubert 2013).



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

5. Transición

En este corto espacio-*punte* de escritura me muevo a través de reflexiones en el trabajo de un crítico, desde la teorización crítica sobre la retórica de la performatividad, y lo que puede ofrecer la comprensión de la política de la práctica, hasta los estudios de los performers que están generando vías, tanto para el proceso de sostenimiento, como para el encuentro de los lugares apropiados de a(resto para las actividades políticas sociosituadas. Esto plantea preguntas importantes sobre el documentando y la articulación, y el proceso y la adecuación de la actividad crítica. Estas reflexiones críticas en las cuatro secciones de la primera parte continúan en la segunda parte, concluyendo cada uno de sus cuatro estudios.

5.1 Reflexiones críticas

La distinción entre performatividad y articulación, que subraya el trabajo procesual de la performatividad, y su separación y relacionalidad, coincidentes con el trabajo de articulación más tópico y resolutivo, me permite a la vez como crítica articular diversos elementos en la política de la práctica y la ética de la performance. Lo que no hace es explorar la somática del afecto en torno al sí mismo de un participante de la audiencia, ni el afecto catártico de las audiencias como grupo. Mi articulación crítica me permite explicar conceptualmente por qué empaticé o no, por qué esto puede haber sido apropiado o no, por qué el compromiso está lleno de potencial político, pero esa articulación conlleva el afecto de donde viene esta necesidad de explicar. ¿Puede una crítica realizar los cambios en su complejidad somática de forma diferente a su performance de una comprensión articulada? Si el conocer situado solo sostiene su proceso a través de la textualidad situada o de la performatividad de su compartir comunicativo, entonces parece que las posicionalidades del *al lado de* de la performance solo pueden ser comunicadas mediante una performatividad del trabajo crítico. He estado llamando a esta performatividad “documentando”, pero ¿solo se trata de demasiado trabajo - tanto para el público como para el crítico-performer?⁵³.

53 Las respuestas a la estética desunificada (Hunter 2014) lo confirman. Por ejemplo, Scott Taylor (2015) sugiere que el documentando que acompaña los ensayos más convencionales y eventualmente se integra con ellos, “se presenta como muy esotérico y altamente personal, y para muchos, puede incluso parecer como la manifestación de alguna clase de inestabilidad mental”.

La duplicidad de estos procesos críticos de articulación y documentando performativo es problemática, pero directamente relevante para la colaboración de la audiencia. El participante del público presenciando la diferencia a través de una forma, está trabajando con un proceso crítico, el proceso de trabajar como crítico en la textualidad somática. Se podría decir que la crítica colabora con la textualidad de la performance, generando conocer sociosituado. Como crítica en los estudios de performance comencé la primera parte tratando de decir algo que era comprensible en los términos discursivos de una disciplina académica. Por lo tanto, estaba articulando desde mi experiencia afectiva sociosituada hacia el efecto sociocultural. Sin embargo, la textualidad crítica o el documentando se refiere al compromiso de todo el complejo somático de un ser sintiente en el momento del cambio - ese sentimiento de no-conocer qué sucederá, pero que está abierto a ello. La articulación crítica solo encuentra palabras que pueden convertir ese cambio en algo de lo que podemos hablar conceptualmente.

Cuando hago esta distinción entre textualidad crítica y articulación, que se supone que aclara los diferentes tipos de presentar - tanto el presenciando de la performatividad de un documentando crítico como el hacer de este presente en el discurso crítico - ya estoy articulando en lugar de performando una textualidad. Otra forma de pensar sobre lo que estoy haciendo es que estoy construyendo un vocabulario replicable sobre una serie de procesos que son repetibles, pero no replicables. Esta perplejidad crítica se extiende a través de los estudios de performance tanto en su enfoque sobre el documentando procesual (Phelan 1997; Pollock 1998; Etchells 1999; Goulish 2000; Goulish y Bottoms 2007) como en la idea de articulación de Laclau y Mouffe (1985, 85ff), como el momento en que una relación con la hegemonía se hace posible que subyace sin ser mencionada, por debajo de las prácticas de la mayoría de los críticos académicos de la performance y la estética⁵⁴.

El dilema de la crítica es también el de cualquier miembro de la audiencia: involucrarse en el cambiar y/o en los desplazamientos que se pueden movilizar en el ajustar y el encaje. La performatividad del documentando significa los procesos que ocurren en contextos de práctica situada en el momento de a(resto, en el hacer de formas a través de su corporalización, desde el medio del ensayo hasta la actuación pública sociosituada. La articulación ofrece una manera de avanzar hacia el discurso desde una experiencia ulterior, a menudo generando reconocimiento de algo que no se ha dicho antes. Pero en la comunicación

54 Por ejemplo, nunca se aborda en *The Politics of Aesthetics* de Ranciere.

académica, convencionalmente la tarea del crítico es articular en vez de documentar afectivamente. Sin embargo, en este vocabulario y gramática, la articulación crítica es posible gracias a la colaboración de la performatividad, incluso cuando esta intenta articular lo que es la performatividad en los objetivos más colectivos del discurso sociocultural. Si bien, a menudo trae algo desde la performatividad en la periferia de lo sociocultural a sus discusiones, por lo general falla en el intento de hacer una textualidad crítica, un documentando que repita la performatividad, y su compromiso con lo no-conocido de la performatividad *afuera-con* del discurso.

El performance, o hacer cosas, puede suceder a lo largo del camino de lo banal, que vincula las representaciones del Estado, y esta actividad generalmente no se considera como hacer-arte. Como mínimo, una performance política que podría ser un hacer-arte implica un giro a una idea, o un ajuste a una estructura sistémica, que hace pensar a la audiencia. Pero una performance que está comprometiendo políticamente a su público generalmente se basa en una performance que materializa formas no-discursivas y formas de vida al lado de. Esto implica que un crítico debe ser consciente, tanto del *al lado de*, como de lo discursivo, en el trabajo que emprende.

Por ejemplo, en el contexto de finales del siglo XIX y principios del XX, las obras de Strindberg permitieron por primera vez para una gran audiencia pública —la novela lo había hecho varias décadas antes para un público privado— el reconocimiento cultural de los traumas psicoanalíticos experimentados por la clase media. Estos traumas no eran “hablados”, definitivamente no eran parte del campo discursivo del arte europeo; sin embargo, estaban profundamente presentes en el mundo *al lado de* no reconocido por la hegemonía. En otras palabras, yo diría que no fueron represados ni suprimidos, sino simplemente tan ulteriores para no ser vistos ni escuchados. Aquí me encontraría enfrentada con una decisión crítica sobre si ahora se puede conocer lo que fue ulterior, o si permanece ulterior - y si este último es el caso, cómo podría estar documentando esta cosa no-conocida. Otro ejemplo del cambio-del-siglo XX podrían ser las obras de Ibsen, y la forma en que hicieron accesible el vocabulario del discurso sobre las represiones de las mujeres de clase media. En este caso podría sugerir que estos traumas ya estaban en la cúspide de la articulación. El teatro moderno del mundo liberal occidental a menudo produce las obras de Ibsen como una performance política, que muestra las contradicciones dialécticas del capitalismo, en un momento que emerge en tiempo lento, antes de su sublación, antes de que recordemos olvidar las contradicciones de los conocimientos alternativos.

Como crítica, reconozco al mismo tiempo, que mi participación en esta performance crítica está muy influida por el tema que quiero abordar y la forma en que me gustaría abordarlo. Podría cambiar a Strindberg e Ibsen aquí, y decir que este último es sobre lo no-conocido, y el primero sobre lo que aún no-se-conoce. Una de las razones para elegir a las cuatro performers que son casos de estudio en este libro es que no sé lo que están diciendo o haciendo. Es difícil, si no imposible, articular una respuesta a su trabajo. El libro es en parte un registro de por qué es difícil, por qué me gustaría articular, y cómo podría textualizar o hacer una performatividad crítica apropiada para el afecto que experimento. ¿Cómo poner el “conocer” sobre la página, en lugar del conocimiento? Pero soy consciente de que esto hace que la lectura sea más difícil.

Tanto en el ensayo como en la performance pública los textos adquieren la materialidad de las estructuras sistémicas que han sido aprendidas desde el nacimiento por quienes ensayan el texto y de quienes lo oyen. Las obras de Strindberg e Ibsen han sido articuladas en la cultura de manera tan efectiva, que puede ser difícil generar su performatividad aún en la performance en vivo, por no hablar de la crítica. En la performatividad los movimientos, los sonidos y las palabras atraviesan los cuerpos de los performers, como si fuera a través de una lente rindiendo una consciencia compleja que se abre a la diferencia, o que se resiste y se desvía de varias maneras. Comprometerse con lo no-conocido en la performatividad a menudo hace imposible la articulación.

El trabajo de Meg Stuart podría ser un caso que apunta a la dificultad del documentando y de la articulación: coreográficamente una pieza como *Forgeries, Love and Other Matters* (2004) continuamente pasa el borde de lo discursivo, más allá del lugar donde puede ocurrir una narrativa reconocible. La pieza de danza-teatro comienza con una representación casi en cámara lenta, pero no del todo, de dos personas durante casi seis-minutos, de la consolación y el rechazo de la consolación. Se mueve a través de una serie de materiales corporales, como la bebida escupida que uno limpia lamiéndola y el otro frotándola y restregándola, y posibles enigmas como los dos atándose con un tubo de goma largo y halándose entre ellos sobre un conjunto de piel sintética marrón. El punto no es que la narrativa se deshaga o se cuestione, sino que está sucediendo algo que no responde al “reconocimiento”. Las emociones que un público occidental ha aprendido están cuidadosamente establecidas para identificarse con ellas y luego, con la misma precaución, desmanteladas en lo impredecible. La experiencia de *Forgeries* frecuentemente desconcierta al público, a veces desestabilizándolo hasta el punto de las náuseas y, por lo

general, permitiéndole ser capaz de re-mirar las narrativas culturales que salen a la superficie como colocaciones absurdamente aleatorias de acuerdos sociales, pero al mismo tiempo bastante precisas. Todavía no sabemos cómo controlar las emociones o clasificar los sentimientos: por más cliché, todavía somos caos organizados temporalmente para nosotros mismos y para otros.

La performatividad expande el tiempo/espacio, genera una ecología en la que las cosas suceden, nos damos cuenta de ellas y presenciamos nuestro sí mismo. El proceso depende de que los performers se abran a lo que sucede, y tengan prácticas que reconozcan momentos de a(resto). En la performatividad, debido a que los performers trabajan juntos para generar afecto y acción apropiados para el momento, cada aprehensión o conciencia de otra persona es una oportunidad para que algo suceda. En *Forgeries* de Stuart, un actor se mueve hacia otro, y el público no tiene idea de lo que sucederá porque los performers están trabajando desde momentos de a(resto en los que algo impredecible sucedió durante el ensayo. Esto es un trabajo necesario con una nueva coreografía, pero también es la forma en que Stuart hace coreografía y dirige -este trabajar afuera- con lo discursivo. Stuart dice de *Forgeries*:

No tenía medios para esconderme. Poco a poco me di cuenta de que la única forma de sobrevivir al trabajo emocional que nos habíamos comprometido a explorar era depositando una cantidad infinita de confianza en nuestra historia compartida, aceptando que yo no era la única que llevaba el mapa, y rindiéndome a nuestras diferencias... Todavía no sé cómo se ve esta pieza, solo cómo sabe y huele y como me toca cuando la performo. Estas sensaciones me liberaron para tomar decisiones, que de otro modo no me hubiera atrevido. (Stuart 2009, 123)

Al abrirse al cambio, el performer se compromete con materiales que no-conoce, y sucede algo en esa ecología, por lo que se vuelve diferente; y esa diferencia necesariamente genera en la persona algo que no estaba allí antes, presenciando. Por lo menos, la intensidad de la presencia de los performers en la pieza de Stuart mantiene a la audiencia al borde de sus asientos, elimina la expectativa. Esta apertura al cambio por parte del performer y el miembro activo de la audiencia libera la energía necesaria para anudar el terreno, y ni las diferencias ni el terreno estaban presentes hasta que sucedió el performance.

La tarea del crítico es tanto criticar la lógica asuntiva del discurso con articulaciones que pueden ser consumidas, como performar en calidad de

participante, una textualidad de ulteriores generados por el afecto. Al igual que con una performance formal, en una performance crítica es probable que entre más tenga el crítico prácticas desarrolladas con el público, que fomenten su crítica por un conocer/devenir/valorar situados, más podrá centrar su tarea en la textualidad crítica. En otras palabras, si la tarea de las performers es hacer cosas y cambiar mientras lo hacen, posiblemente la tarea de un crítico sea hacer esto a través de una textualidad documentando, incluso si resulta más convencional dar una forma replicable, en lugar de repetible, a la necesidad performada, y articularla en alternativas que el discurso puede reconocer.

La base crítica de este ensayo es que las filosofías basadas-en-proceso han llegado a dominar la filosofía occidental y que la larga tradición del proceso en la performance y la performatividad, podría contribuir a nuestra comprensión y extensión de este pensamiento, al trabajar mediante una política de la práctica. Los temas centrales sobre los que giran los estudios de caso en la segunda parte de este ensayo, los cuales no hacen parte de esta traducción al español, son⁵⁵ cómo los performers crean los entornos de colaboración necesarios para apoyar las ecologías del cambio, que permiten que el performance trabaje políticamente, y cómo los miembros de la audiencia colaboran con el performance sociosituado. En la segunda parte del ensayo, utilizo figuras de paradoja irresoluble: endiádis, entimema, anécdota, alegoría - que permiten gestos a lo no-conocido, para estudiar estrategias en procesos de devenir, conocer y valorar. También utilizo las figuras para dar forma a algunos elementos de la postura retórica de la performatividad de estos performances —a(resto, forma, corporalización y medio— estos son elementos que se continuarán elaborando en la segunda parte.

Al mismo tiempo, si performance y performatividad están dados para contribuir a las filosofías procesuales, su mediación crítica debe ser examinada. Para sentir una ecología procesual, colaborar con ella y respetarla como no-conocida, la crítica debe involucrarse en la performatividad del documentando de los cambios que ocurren en un medio sociosituado, para sus propias audiencias. Pero un crítico también puede mover estas acciones políticas de la performatividad a menudo difíciles de reconocer, a un enfoque sociocultural, articulándolas en un discurso, para que puedan comenzar a ser vistas u oídas. Mi lucha con estas formas más bien diferentes de hacer crítica se hace evidente en la prosa que sigue.

55 N. T. Esta traducción de *La política de la práctica* solo incluye la primera parte del ensayo, sin embargo, se han incluido las partes que describen lo que seguirá en la segunda parte para que los lectores tengan una idea más completa del contenido.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

ÉTICA, PERFORMATIVIDAD Y GÉNERO: CONCEPTOS POROSOS Y EXPANSIVOS DEL SÍ MISMO PROCESUAL Y EL TRABAJO DE LA PERFORMANCE DE GRETCHEN JUDE Y DE NICOLE PEISL¹

Lynette Hunter

Traductores: Sonia Castillo Ballén, Francisco Ramos

Resumen

Las teorías del conocimiento situado que se enfocaron en los procesos y los contextos para el conocer fueron desarrolladas por mujeres en respuesta a la constatación de que lo que sabían era no hablado o indecible, no solo en varios campos disciplinarios sino también en sus vidas vividas. Y no es sorprendente que las performatividades que sostienen el conocer antes que el conocimiento son a menudo el foco de mujeres performers que intentan dar forma a aquellos no-dichos para hacer que la vida valga la pena. Este artículo discute los contextos generizados de dos mujeres performers para hacer formas performativas y para llevar esas formas a la performance. Sin embargo, el foco principal está en lo que el trabajo de ellas hace, y cómo genera un sentir sentido de la complejidad somática de devenir a través de prácticas y ensayos performativos. La bailarina y coreógrafa Nicole Peisl y la música y artista de la multimedia Gretchen Jude provienen de partes bastante diferentes del oeste anglo europeo, sin embargo, en el practicar para un sí mismo expansivo

1 Artículo publicado en inglés en Palgrave Communications 2, número de artículo: 16006 (2016) | Doi: 10.1057 / palcomms.2016.6. Recibido el 11 de enero de 2016 | Aceptado 15 de febrero de 2016 | Publicado en línea el 15 de marzo de 2016.

y poroso no individual, y para diferencias colaborativas que generan forma emergente, el trabajo es notablemente similar. En su enfoque en una política ético-poética, más que en la política de la ética social, ellas ofrecen maneras de sostener una ética situada comprometida en la performatividad de género en las vidas vividas, así como también en la performance de género como necesariamente múltiple. Este escrito es publicado como parte de una colección temática dedicada a los estudios de género.

Palabras clave: sociología, teatro y estudios de la performance.

Sociología, teatro y estudios de la performance

Al mirar en retrospectiva, no resultó sorprendente que las teorías del conocimiento situado que se enfocaban en los procesos y los contextos para el conocer, fueran desarrolladas por mujeres en respuesta a los hallazgos de lo que ellas sabían que era no dicho o indecible, no solo en varios campos disciplinarios, sino también en sus vidas vividas. Y no es sorprendente que las performatividades que soportan al conocer antes que al conocimiento sean usualmente el foco de mujeres performers, intentando dar forma a esos no-dichos para hacer que la vida tenga sentido. Espinoza sugiere que “el esfuerzo de persistir en ser” (Gatens y Lloyd 1999, 8, 26ff) está enraizado en el razonamiento corporalizado. Hay muchas rutas para este razonamiento corporalizado del sentir sentido, una siendo la performance y los procesos de performatividad desde los cuales emerge². Este ensayo explora los procesos de dos mujeres performers, que realizan esas razones, esas formas de valoración, y está basado en el presenciar algunas de sus prácticas, talleres y performances, así como en extensas conversaciones. El material que sigue comienza discutiendo contextos de género, para realizar formas performativas y para llevar esas formas a la performance. Sin embargo, el foco principal está en lo que sus trabajos hacen, y cómo generan un sentir sentido de la complejidad somática de devenir, a través de las prácticas performativas y ensayos, sobre los cuales ellas usan palabras tales como completitud, integración, crecimiento o presenciamiento, al mismo tiempo que insisten en el múltiple y no-autónomo sí mismo procesual necesitado para la performatividad.

2 “Performatividad” es una palabra muy disputada en los estudios de la performance. Para varios enfoques, véase Hunter (2013, fn. 3:151); en este ensayo, la performatividad ocupa el lugar de la palabra “textualidad” de otros estudios.

Como sabemos, aquellos de nosotros que participamos en las discusiones críticas, las estructuras de poder en los estados liberales occidentales provienen más inmediatamente de los intereses de unos pocos privilegiados, y reconocemos que la performance cultural está ligada al sentir sentido de la complejidad somática de la subjetividad, a menudo reducida a la dupla binaria “cuerpo/mente”³. Hay varios enfoques críticos, tales como el antropoceno, que están principalmente interesados en comprender y criticar el filtro discursivo hecho completamente por el hombre, a través del cual los seres sintientes observan e interactúan con el mundo. Esto es importante porque puede tener impacto inmediato sobre la geopolítica, pero también es a menudo de tiempo reducido, y está ligado a las bases de las estructuras hegemónicas a las que se opone. En contraste, este ensayo utiliza la teoría feminista del conocimiento situado, desarrollada a partir de versiones sutiles y atentas de la teoría del punto de vista, la cual se ha direccionado hacia la necesidad de buscar alternativas y alteraciones de estos fundamentos y hacia las complejidades somáticas desde las cuales ellas han surgido durante décadas⁴: estudios feministas en ciencia y tecnología (véase Haraway 1988; Harding 1986, 1991; Rose 1994), ética feminista (véase Cod 1995, 2006; Hunter 1999a; Lennon y Whitford 1994; Lovibond 1983, 1994), y enfoques críticos de raza y género para la posicionalidad y la interseccionalidad (véase Ahmed 2006; Benhabib 1996; Hartman 1997; Povinelli 2006; Woodward 1999; Young 1997).

Todos estos enfoques teóricos, históricos y críticos exploran estrategias para interacciones alternativas con el mundo, lo que la teoría de estudios de la performance llama “al lado de”⁵. Trabajar “al lado de” indica que mientras los discursos de las estructuras hegemónicas no se pueden dejar atrás, no tienen por qué proporcionar los parámetros principales de cómo vivimos nuestras vidas. Hay tanto en la mayoría de nuestras vidas que el discurso no permite

3 Sobre la “complejidad somática” como una conceptualización alterna a la corporalización del ser-sintiente que no se divide entre la mente y el cuerpo, incluso al tratar de relacionar esos conceptos (Hunter 2016, 5).

4 Marx con frecuencia defiende el punto de vista obrero-clasista, y muchos teóricos en el siglo XX, como Georg Lukács, desarrollan esta estrategia.

5 Para los comentarios de estudios de la performance que usan “al lado de”, véase: Read (1994, 8), Hunter (1999a, 2001, 2013, 2014, 2016: 9ff), Clayton et al. (2013, 20); Kosofsky-Sedgwick (2002) usa el -junto a- de Foucault: 8ff.

o no reconoce, sin embargo, está ahí y a menudo nos da razones para seguir viviendo. De hecho, el género es uno de los lugares primarios para pensar a través de estas formas alternativas y algunas veces alternas de valorar la vida.

Soy consciente de que algunos de estos enfoques no se llamarían a sí mismos “conocimiento situado”; no obstante, en mi opinión, forman parte de un conjunto coherente de metodologías críticas. Y mientras yo no esté atada a las palabras “conocimiento situado”, sugiero que ellas son apropiadas. Inicialmente, una de las dificultades del criticismo del conocimiento situado era que no reconocía su propia performatividad (Hunter 1999a, capítulos 5 y 6). El trabajo del conocimiento situado consiste en llegar a estar atento a los contextos del conocer, lo que puede conducir a áreas alternativas de conocimiento; pero es más útil, al soportar el proceso del conocer frente a la necesariamente limitada capacidad de los seres sintientes para “conocer” completamente algo. La única forma en que el conocimiento situado puede continuar conociendo —y retener el sentido más honesto del conocimiento situado— es atendiendo a sus formas textuales, a sus modos de comunicación y a su performatividad.

Aprovechando los desarrollos sobre conocimiento situado de escritores tales como Donna Haraway⁶, Marilyn Strathern⁷ e Isabelle Stengers⁸, así como la extensión de este pensamiento hacia la textualidad situada y hacia la performatividad (Hunter 1999a), exploro aquí las implicaciones del trabajo de lo generizado en la presenciación- particularmente como obra, en los sitios del *al lado de* de las prácticas y el ensayo del hacer-arte de las mujeres. La performatividad sugiere que el conocer situado es una ecología en la cual la gente hace presente antes que represente, y al hacerlo articula una ética y una estética que, según he encontrado, está influenciada por suposiciones de género normativas, pero no necesariamente en respuesta a ellas. Es en la ecología donde la gente trabaja, habiendo agotado las posibilidades discursivas; es una ecología que localiza los cambios que pasan al sí

6 Donna Haraway, “devenir con” (2007, 3, y a través).

7 Véase el concepto de “el sí mismo múltiple y parcial” en Strathern (2004). Strathern relaciona de manera excelente este sí mismo con el del feminismo, quien “nunca es una persona completa” (34). Véase también su discusión sobre lo que puede considerarse una “actividad intelectual” (xix y a través) y cómo esto hace que ciertos tipos de conocimiento sean legibles o ilegibles

8 Véase Stengers (2005) en “Identidades prácticas”, 186ff.

mismo cuando nosotros generamos aquello que no conocemos. Este sentido del no-conocer ha comenzado a ser destacado en los estudios del conocimiento situado, porque lo situado solo puede permanecer en proceso si socava continuamente el conocimiento, y sostiene maneras de conocer (Hunter 2014, capítulos 2 y 3).

Las mujeres en grupos situados trabajan continuamente haciendo presentes las complejidades somáticas de devenir, conocer y valorar, que dan forma a su sentido de vidas vividas. El hacer presente y dar forma orienta la manera como podemos abrirnos a lo que no conocemos, cómo manejamos el cambio que ocurre con nuestra complejidad somática a través del proceso de esa apertura, y cómo entonces, presenciamos la diferencia que ha ocurrido en nosotros. Una clave para el trabajo situado es que rechaza la “diferencia” como algo que se puede “encontrar”. En cambio, la diferencia o es “hecha” o “sucede” en una situación particular. Por ejemplo, si yo lo encuentro a usted “diferente” a mí, esto probablemente tendrá poco impacto en usted, pero un gran impacto en mí. En efecto, necesitaré cambiar para que pueda acomodar algo de lo cual yo era previamente inconsciente, eso que era y todavía es no-conocido. Esta distinción tiene un efecto significativo, particularmente en la ética, porque este “yo” cambiante continuamente, nunca es estable.

La performatividad es el estudio de cómo mantener este proceso de no-conocer con estrategias del hacer o del acontecer. La performance a menudo está relacionada con la representación y el discurso porque requiere una audiencia o un público, pero la performatividad es usualmente vinculada al hacer presente o a la presenciación en sitios, que, en algún grado, yacen al lado del discurso -por ejemplo, en el ensayo, en el taller, en el laboratorio o estudio⁹. Generalmente para todos los medios, las estructuras sociales destinadas a hacer arte y performance a partir del ensayo, son, por definición, no públicas. ofrecen un lugar para trabajar mediante la participación de un grupo situado, para enfocarse en las áreas de práctica particulares en las que ha sido entrenado el cuerpo, ensayando en co-laboración, en vez de *sí mismos unitarios*, para enfocarse en la ética de esos contextos, y en cómo esa práctica puede contribuir a hacer en la vida cotidiana, las formas que corporaliza la performance de este proceso (Hunter 2016, 5).

Hoy en día muchas performers están generando estrategias de performatividad, que son significativas por su capacidad para trabajar *al lado de* el discurso,

9 Véase Diana Taylor para comentarios relacionados con el “repertorio”, el cual este ensayo encuentra útil para expandir el concepto de “ensayo” (Taylor 2003, 20ff), y que está relacionado con el performance fuera de la hegemonía.

no como reacción a él, sino para encontrar formas de mantener nuestra conciencia del acontecer de la diferencia y de su presenciación, y de las formas de trabajar con otros para generar formas que pueden mediarlo en el performance¹⁰. Si tomo el significado de “decir” como análogo a hacer- presente que todos los medios hacen cuando se comprometen en la generación de formas alternas, la actividad de performatividad está ligada a decir lo que es indecible, lo que no ha sido dicho, lo que aún- no se ha dicho, lo que no puede ser dicho (Hunter 2014, 16ff). Este podría ser el trabajo arriesgado de precariedad, pero desde el *al lado de* es a veces un sutil y, a veces un tremendamente difícil trabajo el traer las cosas a la consciencia, a través de la atención que conduce a cambios en la complejidad somática -o presenciación. Lo que sigue se centrará en la estética alterna de dos artistas de la performance feministas con quienes trabajo estrechamente —una coreógrafa/bailarina de Europa, Nicole Piesl, y una música/artista visual de Estados Unidos, Gretchen Jude—, y exploraré las estrategias de la práctica y la ética del ensayo que les permite llevar las cosas a la conciencia sintiente que no estaba allí antes.

Si bien para las mujeres que hacen performance los estudios de los contextos socioculturales son claves para comprender las condiciones hegemónicas para el trabajo, dadas las condiciones, aquí me centraré en lo que estas dos mujeres performers realmente hacen para presenciar ese sentir sentido de la complejidad somática del llegar a hacer, y para generar formas que son performadas repetidamente, pero no replicadas, presenciadas antes que representadas. Hay varios puntos comunes de contacto entre sus dos prácticas y sus diferentes formas de ensayar. Entre ellos uno de los más pertinentes es su distinción entre el producto cultural discursivo y los procesos emergentes del *al lado de* -hacer arte. Más específicamente, el *al lado de* -hacer arte, está marcado no por un sí mismo individual, sino por un sí mismo procesual que es poroso y expansivo. Dado que la ética occidental convencional se basa en un sentido de individualidad y conceptos de voluntad e intención, esta postura de poroso y expansivo sí mismo procesual, exige un replanteamiento de lo que le sucede a la ética cuando la performance del género se vuelve múltiple.

He escrito en otra parte sobre algunas de las distinciones entre la ética normativa, la cual asume un sí mismo individual y un “otro” diferente, y una ética receptiva, que asume un sí mismo/otro que es a menudo *encaminado ha-*

10 Los performers generizados machos también emprenden este tipo de trabajo, pero es más probable que su trabajo se convierta en una representación discursiva, en parte debido al entrenamiento que conduce a su práctica, y también en parte debido a la recepción de su trabajo en la sociedad hegemónica. Actualmente no estoy interesada en seguir esta hipótesis.

cia la normativa, para desafiarlo, trascenderlo o transgredirlo (Hunter 2001). También sugerí la estrategia de una ética comprometida que asume una co-laboración, un proceso situante, en el cual nosotros otros sentimos el cambio en nuestro ser cuando nos enfrentamos con lo no-conocido (Hunter 2014). A causa de sus raíces en el sentir sentido de la complejidad somática, la ética comprometida, se basa en la estética y se reenfoca en la política ético-poética de un grupo *al lado de*. Participar es estar abierto a posibles cambios y, por lo tanto, potencialmente vulnerable. Los performers aprenden esta postura de apertura a través de las prácticas —en particular a un material tal como la voz, el movimiento, la pintura, los instrumentos, y demás— con los cuales ellos se entrenan. Cada ser sintiente puede adoptar una actitud de apertura, pero sin la guía de una práctica, la experiencia puede ser abrumadora. Si no tenemos un sistema de soporte, es posible que no deseemos cambiar o reconocer que hemos cambiado. En lugar de dar la bienvenida a la diferencia que ocurre, lo somático puede terminar en un trauma o choque, o manifestarse como náuseas, incomodidad, o como la simple necesidad de abandonar un el lugar.

Los performers aprenden la postura de la apertura para que puedan tomar conciencia de su complejidad somática en el proceso. Ellos desarrollan necesariamente estrategias para la ética comprometida que comienza con un sentido diferente de *sí mismo procesual*, que paradójicamente, se sienten potencialmente solo “totales” si permanecen abiertos al cambio. Una práctica es una forma tratada y probada de valorar la vida vivida, experimentando el cambio que ocurre cuando morfeamos con un material particular, diferenciando y presenciando ese sentir sentido de la diferencia. La ética comprometida de la performatividad puede comenzar con la práctica, pero generalmente, también necesita un grupo co-laborante con formas de tratar y comprobar la valoración de la vida vivida, en condiciones situadas. Este es un grupo con prácticas complementarias, que ofrece o regala los materiales para hacer-diferente en el ensayo. Apoya a cada persona como un miembro de un grupo en el proceso de cambio, reconoce los momentos en los cuales las formas son generadas: formas que pueden ser repetidas a través de la corporalización performativa, y lleva los cambios a una audiencia, en la performance del *al lado de*. Ya sea en la práctica, o el ensayo, o la performance, cada una de estas dos performances habla de la necesidad de permanecer abierto a un *sí mismo procesual* distribuido y expansivo, no autónomo, que permite lo que sucede y los cambios que vienen con ese suceder. Desde el punto de vista de la subjetividad y de la performance discursiva, la identidad se desestabiliza y se precariza; Desde las posicionalidades del *al lado de*, los procesos de morfear, cambiar, presenciar, son integrales para el sentir sentido de la complejidad somática que se está viviendo.



Imagen del performance Gardening Core-o-graphies. Dirección Regina Gutierrez, dramaturgista Álvaro Hernández. Foto tomada del video realizado por Justin Streichman.

Los performers

Nicole Peisl y Gretchen Jude provienen de diferentes orígenes culturales y trabajan en diferentes medios de comunicación. Sin embargo, al pensar en la pregunta “¿por qué haces el trabajo?” cada una relata con claridad un recuerdo de la primera infancia. Gretchen Jude comenzó con el recuerdo de una niña de 11 años enfrentada con el hecho de que se esperaba que performara en una forma específica, diciendo: “yo solamente callé” (90)¹¹. Ella recuerda no querer ser formada de acuerdo con lo que la audiencia quería, sino hacer lo que ella quería hacer -al mismo tiempo como interrogándose así misma por qué lo que “yo” quería, era tan importante (90-91). La legitimación a los ojos de la audiencia implicó el juicio de la música de ella, bajo las condiciones de dicha audiencia. El fracaso implícito por vivir para esos juicios la llevaron a retirarse de hacer trabajo musical performado. Nicole Peisl comenzó con el recuerdo de ir a una clase de baile a la edad de 4 años, y experimentar, tanto las prácticas de las formas convencionales, “ser patos y elefantes”, como de bailar con la música “libremente” (6). Aún a la edad de 10 años ella ya había decidido que no quería ser tan fuertemente formada por “una corriente” convencional que no era la suya propia, y la cual, cerraría otras “corrientes” (9). Ella también abandonó su práctica, pero solo durante 4 años, y regresó a la edad de 14 años, porque este fue el único lugar donde su “turbulento” cuerpo adolescente se sintió integrado (11). A los 16 ella había experimentado un momento, uno que estaba solo para ser repetido pocas veces durante los años siguientes, pero uno que “era la única forma de vida que tenía sentido para mí”: un momento de apertura “donde sientes tu cuerpo, pero también quieres ser todo lo demás al mismo tiempo” (12-13).

Estas ideas sobre “por qué es que lo que ‘yo’ quiero es tan importante”, y un sentido del cuerpo que “también quiere... todo lo demás al mismo tiempo”, llegó a ser central para cada performer en su narrativa de performatividad como un proceso -uno que es informado por la práctica intensiva en cómo el individuo cede la autonomía. Mientras estas narrativas son ampliamente distintas, cada performer entiende, tanto su práctica, como su modo de ensayo, en términos de un *sí mismo procesual* coextensivo. Tal posicionalidad afecta a la performance convencional, y ambas hablan sobre “el producto” que es

11 El número de página se refiere a la transcripción de entrevistas, dispuestas cronológicamente, para cada performer. Cada performer tiene una transcripción diferente, por consiguiente, los números de página se refieren a la transcripción relevante para el performer mencionado en la oración.

reconocido por la cultura dentro de la representación, durante el tiempo que el performer es presionado hacia la individualidad.

Consciente de la distinción entre bailar el trabajo de otra persona y bailar el trabajo propio, Nicole Peisl se inspiró desde el comienzo, no solo para la danza, sino también para la coreografía. Sin embargo, ella podía ver la presión puesta en un coreógrafo, que a menudo tiene una compañía completa construida a su alrededor, para conseguir subvenciones, encontrar financiamiento, desarrollar las políticas, complacer a las audiencias -hacer el producto. Comentando que las mujeres, si eligen tener hijos, como ella ha lo hecho, tienen menos tiempo y diferentes responsabilidades que sus homólogos masculinos, y también destaca que los amigos varones más cercanos, que son coreógrafos, parecen derrochar el tiempo del cuidado y la preocupación que ella reserva para su familia, en las compañías. Ella aclara al leer este ensayo:

Quería permanecer abierta a las diferentes posibilidades entre la coreografía y el hecho de ser madre, sobre todo al desplazamiento entre estos elementos y las posibilidades de vida -y haberlos puesto en primer plano en diferentes etapas de la vida.

Hay pocos países que apoyan a las mujeres de manera apropiada de tal manera que ellas pueden llegar a ser coreógrafas, y esa carencia de comprensión de lo que podría ser apropiado se deriva de una falta de reconocimiento para aquello que las mujeres encuentran valioso, y de lo que pueden imaginar -que raras veces es “un producto”. Los coreógrafos esperan alcanzar altos niveles de “códigos” virtuosos, y es raro encontrar alguien como William Forsythe, en cuya compañía Peisl bailó por muchos años, quien “se mueven más allá de códigos” y deja “madurar” a los bailarines (81). Gran parte de la carrera de Peisl podría ser vista como aprendizaje, cómo coreografiar la emergencia, como tener “la sensación de que no sabes lo que vas a hacer hasta que estas en contacto con el material”, y no como hacer un producto que tiene que “verse de cierta manera” (56). Ella describe la coreografía de su reciente Vielfalt como: “cuando comienzas, entonces sabes -no por mi dictado”, sino por el del cuerpo/ el mí/la otra gente/la otra cosa más que nosotros somos, “esto forma a lo que sucede después” (56).

De manera similar, Gretchen Jude habla sobre la partitura musical de notas occidentales como un “sendero muy estrecho” (24). Observando que la ruta clásica es rutinizada hasta que “la dejas atrás y avivas la música” (22):

ella eligió en cambio, tomar su entrenamiento clásico básico en el jazz y la improvisación experimental, como el lugar donde ella quería pensar en “animar la música”. Sin embargo, ella también entrenó durante muchos años en la interpretación del tradicional koto en Japón¹². Ella dice que fue reacia a “simplemente levantar [el instrumento]... de una manera apropiada”, sin embargo, un entrenamiento tradicional en profundidad, le permitía relajarse de manera “mucho más lúdica... en una técnica extendida”. Todo el trabajo de Jude está marcado por una práctica intensiva que la preparó para la interpretación de la improvisación. Ella dice que, aunque hay “reglas”, con la improvisación nadie conoce el camino, “hay una dirección sin huellas por la que debes avanzar” (25), y ella tiene que permitir ir a “lo que ‘yo’ quiero”. Comentó que una mujer compositora tendría que adoptar una postura de “vanguardia”, un “empuje”, especie de agresiva” (47) individualidad, para poder tener éxito en las expectativas culturales convencionales de la música clásica. Incluso, en el mundo de la música experimental del Área de la Bahía de San Francisco, hay expectativas que lo presionan a usted hacia esa individualidad. Aunque Jude menciona que en la música del Área de la Bahía probablemente se pondera a un tercio de mujeres y a dos tercios de hombres, no es tanto la proporción sino la forma como las personas que consiguen los conciertos y las oportunidades, tienen que adquirir una identidad autoritaria, para ser reconocidas. Sugiere que las mujeres encuentran más difícil asumir esta clase de identidad, por lo que hay menos opciones para que actúen en los “típicos contextos de la música”, y entonces los hombres tienden a competir por “quién obtiene la energía”.

Jude se autoidentifica como una mujer de clase trabajadora enculturada en una forma particular, y que necesita valorar esa forma de conocer el mundo - “incluso, si no lleva adelante mi carrera” (50). Un ejemplo que ella ofrece es una pieza llamada *I clean the stage*, que ella hizo mientras completaba un MFA en Mills College a su regreso de Japón. Se había instalado un nuevo piso en un espacio de actuación de Mills, pero la mayoría de los estudiantes lo trataban mal y lo dejaban sucio y derramaban sus cafés en él. Su pieza, que es una obra de sonido, le pide a la audiencia que escuche sus partes de limpieza del piso del escenario, para tomar conciencia de la relación entre el sonido y el trabajo, para encontrar formas de conocer y valorar los materiales del espacio. En su sitio web (<http://gretchenjude.weebly.com/iclean-the-stage.html>), partes de la pieza son performadas por ella, y otras por algunos hombres en dúos, y

12 Jude recibió la certificación de koto (con distinción) del Sawai Koto Institute en Tokio.

uno solo por una persona trans, sobre quien ella establece la pieza un poco más tarde. Como este ensayo explora escuchando tal trabajo, también le pide a la audiencia cocrearlo. Específicamente Jude dice que ella no está haciendo un “producto” sino “algo en otra cosa” que los co-laboradores encuentran energizante y están “muy felices de tenerlo allí” (92).

Si estos son los contextos normativos de resonancia en los que estas dos mujeres hacen performance, este ensayo dará un paso atrás para enfocarse primero en el proceso de la práctica en la obra de Nicole Peisl, y luego en el proceso de ensayos en piezas de improvisación de Gretchen Jude. La forma como cada performer habla sobre su trabajo es claramente diferente, y he traído intencionalmente algo del tono de cada voz, a las dos secciones que siguen.

Nicole Peisl

Nicole Peisl habla de su primer trabajo como un movimiento entre los pasos de otras personas y los suyos, y de su lucha con la danza cuando estaba en sus veinte. Con todo, hubo al menos una experiencia significativa que delató el trabajo en solitario que ella producía:

Recuerda tener 20 años de edad y haber ido al campo, simplemente permanecer allí, de pie, y tener esta sensación de que estaba “siendo movida” (28). Comenzó a moverse y sintió una conciencia de 360°: te vuelves poroso, y dejas que el ambiente o la situación en... como el mar. Vienes con las olas y las olas te mueven, no eres pasivo. Sigues activamente, te abres a ello... te expandes hacia... lo que pasa, a que algo suceda. (28)

La sensación de apertura a lo que sucede se repite en su descripción del trabajo hecho como bailarina y la pone a sí misma en “situaciones referidas a lo que haré” (3), lo cual genera un “sentir sentido” sobre lo cual ella tiene curiosidad. También hay situaciones en las que ella “aplica activamente la curiosidad” para generar un “momento de trabajo, encuentro, exploración: para darme el espacio para no-saber, y descubrir lo que la situación traerá” (4). El proceso está basado en su entrenamiento y en las habilidades que ella ha desarrollado para ofrecer una estructura que es suficiente para “reunir” la conexión entre las personas, y las personas y el trabajo. La práctica es lo que Peisl llama “la afición del colibrí”, una fuerza delicada que no “reproduce el sentimiento sino me abre a él... no puedes controlarlo, nunca sabes qué cara te ofrecerá” (32-33). Desde un

taller “ojo-abierto- que tomó con Joao Fiadeiro¹³, ella aprendió sobre “no-hacer” sino permitir el emerger y la tentativa de inmersión “del colibrí”, en lo que está sucediendo, es una forma de mantenerse consciente del pulso de la emergencia.

A la edad de 24 años, Peisl volvió a estudiar coreografía, en parte porque la coreografía se centra más en lo que lo hace a usted moverse, que en cómo hacer los pasos, y en parte porque solo el trabajo “gasta” al performer. Incluso, cuando la danza es en grupos de improvisación, la dificultad de ganarse la vida —reforzada por la dificultad que ella sentía al tener que ser reconocida por sus contribuciones a algunos procesos creativos— también consume o gasta al performer. En 2000 fue invitada a unirse al Ballett Frankfurt, bajo la dirección de William Forsythe¹⁴. Lista para embarcarse en nuevas estructuras y métodos de enfocar la danza, aceptó una invitación para unirse al grupo que el mismo Forsythe denominó un ensamble coreográfico. Hay un cambio radical al pasar de la danza independiente, que se practica a menudo durante tres meses, y que culmina con movimiento en el escenario de hasta una hora, a una compañía con una jerarquía clara. El bailarín, además de trabajar con técnicas de improvisación y tareas orientadas a procesos creativos, también desempeña un papel en el trabajo del repertorio, por lo cual, puede tener tiempos limitados en el escenario, y Peisl aprendió la “extraordinaria expansión cuando la compañía trabaja en conjunto en la forma de la coreografía” (15). Esta experiencia fue interrumpida por una lesión grave en 2003 y el posterior trabajo de recuperación de la improvisación en Irlanda con Michael Klein¹⁵, y un regreso a Frankfurt, seguido de la transición del Ballett Frankfurt a la compañía de William Forsythe en 2006. Durante los siguientes 8 años Peisl bailó y coreografió para la compañía; al mismo tiempo trabajó con otros coreógrafos, a menudo de forma más colaborativa. El patrón de bailar los pasos de otra persona, ya sea en solo o en grupo, entrelazado con la danza o la coreografía de los propios pasos de uno, nuevamente, tanto en solo como grupo, continúa emergiendo.

13 Véase <http://joaofiadeirobiography.blogspot.com>, para información sobre este coreógrafo.

14 Véase <http://www.contemporary-dance.org/william-forsythe.html>, para información sobre este coreógrafo.

15 Véase <http://www.michaelklien.com>, para información sobre este coreógrafo.

Recuperarse de una lesión en 2003 llevó a Peisl al trabajo biodinámico de línea media de la práctica craneal sacra, que ahora reconoce que la acerca a la experiencia que tuvo a los 20 años. El detalle con el que Peisl habla de esta práctica es útil para comprender su sentido actual de un sí mismo poroso. Es una práctica que involucra entrenamiento para habilidades que llevan al cuerpo a un “espacio en-el-medio” (32) -suficiente espacio y suficiente no hacer, para abrirse, “entre despertar y dormir, tu sistema ‘suspira’ y se ensancha”. Más técnicamente, ella describe el trabajo de la línea media como estar en vertical, pero manteniéndose en una conciencia de 360° que produce un sentir sentido, luego otro, luego otro (65-66). “Lo distribuyes en diferentes estratos, y esto te abre suficiente espacio para permitir la fluidez... las manifestaciones físicas vienen de eso, no desde mí produciendo un ‘paso’” (67). El entrenamiento en la práctica y sus secuencias es vital porque en el ensayo, y aún más en la performance, no hay el mismo tiempo que uno puede tomar cuando se practica, y en el ensayo, a través de esa práctica, ella genera las formas que llevarán su corporalización del sentir sentido hacia la performance.

Traducir la práctica dentro de su trabajo de danza le ayuda a distinguir lo que significa para ella trabajar en la emergencia antes que en el producto, y esto lo hace, distinguiendo entre producir y dar pasos. Ella comienza diciendo “cuando doy un paso con ‘la pierna afuera’ este emerge, yo no podría hacer un paso preformado” (67). Cuando los bailarines “hacen pasos” no copian una imagen, sino que distribuyen su atención y luego trabajan con la imagen (68). Por ejemplo, si ella, como bailarina hace un plié o inclinación de rodilla, no piensa en “bajar y doblar mis rodillas”, sino que piensa al menos en tres o cuatro direcciones —las rodillas van hacia los lados, la parte posterior de la cabeza sube, llevando las piernas en espiral— para ganar una fluidez de todo el cuerpo. Ella se vuelve: “consciente de mis pies, y luego otro lugar de mi cuerpo crece en otra dirección espacial” (69). Ella entrena para distribuir su complejidad somática en “múltiples direcciones”, poniendo atención y pensando en diferentes puntos al mismo tiempo, para que haya una conciencia sostenida de “movimiento, vitalidad, sensaciones- desacelerando el tiempo” (70). Ella sugiere que alguien que no está entrenado, “tiende a pensar ‘yo estoy aquí’” y pierde la articulación, la sensación y el sentimiento del “sentir sentido”, y así “el movimiento se pierde” (72). Para practicar la porosidad de la mimesis uno tiene que ser capaz de dejar de lado al individuo unitario y entrenar en un *sí mismo procesual* múltiple.

El entrenamiento conduce no solo al sentir sentido en el trabajo en solo en colaboración, sino también en el trabajo del *corps del ballet*. La experiencia de Peisl de estar en un cuerpo con el Ballett Frankfurt la liberó de tener que depender de sus propios recursos. Describió su cuerpo “extendiéndose hacia un cuerpo más grande” afectado por todos los otros cuerpos, la iluminación y la música:

El 70 % de mí fue llevado por una fuerza más grande que mi propio cuerpo - sí, en el trabajo solo te llevas tú mismo más allá de tu propio cuerpo, motivado y movilizado por ti mismo, y por las ideas con las cuales trabajas, pero en el *corps* tú haces los mismos pasos [como los otros] pero no piensas en hacer los mismos pasos... tienes que conectarte con las otras personas, extendiéndote más allá de ti mismo como un modo de generar movimiento... es como llegar a una cadencia o ritmo, te balanceas con él; como resultado, los pasos son generados por algo más que tú. (76-77)

Trabajando con la compañía Forsythe llevó su entrenamiento corporal a un virtuosismo que llega a estar “en el medio”, es “el espacio entre donde tú tocas y yo toco, la fuerza que proviene de allí, y cómo trasladarla al cuerpo” (47). Este espacio en el medio se convierte en el elemento central de su pieza *Vielfalt*, donde esto se manifiesta en las relaciones materiales, coreografiando el espacio/tiempo de dos cuerpos, tres piezas de cuerda y dos audiencias. El tema de coreografiar los propios pasos de uno para que otras personas bailen es desplazado a través del proceso de hacer la pieza. Peisl habla de tener bisagras y referencias, pero también “Incertidumbre”, de modo que ella no resistió produciendo pasos porque su práctica es confiar en que ellos emerjan. Al mismo tiempo, ella también pudo elegir a sus bailarines y confiar en sus prácticas complementarias, que al hacer “los mismos pasos” estos no “serían los mismos”.

Refiriéndose a una colaboración improvisada que había hecho en 2015, con Kevin O'Connor, Peisl habló nuevamente sobre querer participar en un proceso con otros, en el que su coreografía se convertiría en “dirigir sin saber lo que haremos -cómo empezar” (4). Subrayando que una práctica que genera una forma es “un buen comienzo”, continúa señalando que el impulso de su curiosidad coreográfica la mantiene “abierta a la percepción en un nivel físico, para lo que lógicamente podría fluir de este grupo de personas” (4). Ella sentía su cuerpo avanzar, y cuando su cuerpo estaba cerca del de otro bailarín “dejo

mi cuerpo mover, el me muestra qué hacer... cuando sientes el cuerpo, te dará impulsos que no podrías pensar antes" (4-5). Trabajar con otra persona genera ambigüedades, porque tu compañero se está acercando al movimiento desde un lugar que su cuerpo no conoce: "Mi cuerpo no reacciona rápidamente, sino que se parece a un colibrí: ¿qué es esto?", "¿qué es esto?", y esto la aleja de las representaciones de "lo que eso es" (63). Reflexionando sobre su pieza *Vielfalt*, Peisl señala:

la sensación de que no sabes lo que vas a hacer hasta que estés en contacto con el material -la danza, la cuerda o el cuerpo. Cuando empiezas, entonces sabes. Eso no es el "mí" disponiendo, sino el cuerpo/el mí/la otra persona/el todo lo demás que nosotros somos: eso forma lo que sucede después. (56)

Ese es el sentir sentido de su coreografía. Eso es *Vielfalt*, eso es complejo, es tan múltiple como ella misma.

Gretchen Jude

Gretchen Jude trabaja con diferentes medios para Nicole Peisl, y aunque Jude es principalmente vocalista, también es una compositora de música experimental, poeta, artista visual y, a veces, una música de koto tradicional. Esto es significativo porque, en la cultura anglo europea, los vocalistas, compositores, poetas e incluso artistas visuales, no son generalmente responsables de la viabilidad del día a día, desde la financiación hasta el liderazgo creativo de una compañía de mucha gente. Los conceptos de colaboración utilizados por alguien están necesariamente limitados a ser diferentes a aquellos en poder de otros. Sin embargo, Gretchen Jude hace distinciones similares entre la dificultad del trabajo en solo, y los beneficios de la colaboración. En la conversación sugiere que, sobre todo, busca colaboradores que reconocerán las formas de vivir y las valoraciones que las motivan. Ella tiene un sistema de valores y dice que "es placentero encontrar personas, trabajar con ellas y encontrar que valoran lo respetado y lo entendido" (48). Los medios que utiliza también se prestan a determinados tipos de colaboración: como artista visual y poeta está acostumbrada a trabajar con personas que no están allí, con materiales que no hablan su lenguaje o cuyo lenguaje no habla ella. Como artista digital está acostumbrada a trabajar con tecnologías que tienen presencia material, así como antepasados sintientes. Como música está acostumbrada a trabajar con su propio cuerpo, aunque dice que usa su cuerpo más como un bailarín

lo haría. El trabajo “en solo” también es colaboración en un sentido inmediato para alguien que trabaja con las tecnologías de la música instrumental, ya sea acústica o electrónica.

Para algunas performers, el trabajo solo puede significar “lo improvisado” antes que, por ejemplo, seguir los pasos de otra persona, en ese “camino estrecho” de la notación clásica occidental. Pero el trabajo en solo suele ser más literal: la performer está practicando solitaria, y tratando de hacer lo que sea que los demás estén haciendo, como la única ser sintiente en el espacio del ensayo o del taller. Pero cuando se distribuye el sentido del sí mismo, como escuchamos de Nicole Peisl, la solitariedad de la práctica y del ensayo es compleja. Por tomar un ejemplo, el trabajo de Gretchen Jude, como hacedora de arte multimedia, su sitio web “El encontrar como el hacer/cantando no canciones” (<http://gjude68.wix.com/finding-asmaking>), en el que combina fotografía, ilustraciones, gráficos, videos e historias, superpuestos en partituras musicales. En pocas palabras, el sitio web tiene una página superior y tres subpáginas -cada una de las cuales contiene fotografías (con comentarios) de entornos paisajísticos, enlaces al Yijing, sus propias partituras musicales, partituras alternativas en video/sitio web/texto y enlaces a partituras que no han sido compuestas o interpretadas por ella. El visitante del sitio web tiene pocas convenciones normativas para la interpretación, y, sin embargo, cualquier llamado a la interacción receptiva es continuamente interrumpido. Un ejemplo de tal interrupción de este tipo podría ser la forma en que se emite el Yijing diversamente, “su fortuna” o “dirección u oráculo”, y en ocasiones incrustado en las fotografías giratorias (de las cuales hay dos conjuntos de dos y uno de uno), y en ocasiones vinculados a sitios externos (dos de los cuales son iguales, el tercero diferente). El visitante hace conexiones relacionales solamente para desconectarlas, y necesita quedarse en el sitio durante un tiempo para comprender los potenciales que ofrece para participar y aceptar lo que sucede. Nosotros tenemos que dejar de lado la necesidad de ordenar los hipertextos que usualmente invitan y satisfacen (Hunter 1999a, capítulo 4).

Al mismo tiempo, la hacedora-arte está colaborando en todo -con, entre otros, su madre, en un paseo por el desierto a unas 65 millas al norte de Boise, Idaho, en el contexto de una residencia en el Chaparral, y con un grupo de sus amigas asiáticas en la página centrada en las vías fluviales urbanas. La tercera colaboración está lado a lado con una colaboración de sonido, cada uno narrado en una de las dos columnas paralelas de tipografía (<http://gjude68.wix.com/amber-moon-an-ember>). Esta tercera página está dedicada al entorno

paisajístico del “metal”, y la columna de la izquierda cuenta una historia sobre el primer encuentro de la narradora con el metro y su áspero ruido, el cual se transmuta en una intensa búsqueda de su hogar terroso y metálico en el tiempo de los últimos encuentros. La columna de la derecha es un registro de varias de sus “colegas” mujeres que “hablan en sus idiomas nativos: jemer, vietnamita, indonesio, birmano, sichuanés y tailandés”. A cada mujer se le pidió “decir algo que quisiera sobre un lugar que amara”, aunque la narradora no entiende los idiomas:

Una vez que tuve la grabadora encendida y los niveles establecidos, una vez que mi colaboradora se sintió cómoda y atrapada en su propio relato, entonces fui libre de solo... escuchar. Y me sorprendió la calidez y franqueza que sentí, simplemente sentada tranquilamente, absorbida en la voz sorprendentemente nueva de una vieja amiga... El cuidado que hicimos evidente, nuestros dones mutuos de tiempo y atención. El cálido y generoso asentimiento a una solicitud, que de todos modos no tenía sentido.

Tanto las historias, como en verdad toda la página (como las otras páginas), están superpuestas por una pieza musical que Jude tiene compuesta, en este caso *Metropolingua*, que comienza en el momento en que viajamos a la página (<https://soundcloud.com/gretchenjude/metropolingua>). Aquí utiliza su comprensión de las voces electrónicas para romper y ampliar las posibilidades de las voces y de nuestra escucha en una colaboración entre las voces grabadas y la tecnología. Las voces de las mujeres se materializan a través de, entre muchos otros elementos -el ritmo, el sonido, el jadeo o la respiración, un aplanamiento fuera de tono, risas, paisajes sonoros urbanos, zumbidos de insectos. Ellos generan un murmullo como un latido de sangre, con el medio digital que da forma y distorsión a las voces, mediante la acentuación del tono, de la sibilancia, de la densidad y la resonancia con partes del cuerpo. El oyente, que también puede leer la historia con sus ojos, o con sus ojos y su voz, se relaciona con lo que la “forma” y la “distorsión” le hacen a su propio cuerpo, en particular, en el contexto de estas voces como no inglés, potencialmente ajenas al hablante del idioma inglés que quizá visite el sitio web, para quien, por lo tanto, estas se destacan como material no conocido. Jude está colaborando con sus materiales y también con nosotros, la audiencia, como material adicional, en una ética comprometida que subraya lo no-conocido de ella, de sus materiales, de estas mujeres y de cada uno de sus oyentes.

La clave de la música de Jude es animar y ampliar el mundo del sonido más allá de las restricciones genéricas (22), y usar ese sentimiento del no-conocer, que ella dice a menudo, es “irritante”, como un trampolín para el cambio. Ella improvisa con palabras, “hace sonidos como canciones”, sin miedo al componente afectivo. Sin embargo, señala, como Nicole Peisl, que “el trabajo en solo es difícil” (39), y el trabajo en grupo es de apoyo no solo para ella, sino también para las co-performers. Más recientemente, ella se ha vuelto de manera creciente hacia el trabajo en grupo, con muchos grupos pequeños de música, danza y teatro en el Área de la Bahía. Ella habla de grupos que desarrollan una “estética común” generando una atmósfera, un aire o un aroma que marca una ecología del sentimiento. A veces su música ha sido llamada “cinemática” o atmosférica porque no se está moviendo hacia una estructura autoconsciente, pero a ella le complace estar haciendo trabajo que apoya al de otras personas (44). Jude dice que su música “es más para estar allí, para cambiarte el aire, darte ese olor”. Es “no un producto sino algo en alguna cosa “que los co-laboradores encuentran energizante” y “justo tan feliz para tenerla allí” (92). Ella compone no para estar “en frente” y en el centro de la atención, sino para otros más allá, sin ser el centro de atención.

En la experiencia de Jude, esto significa hacer piezas en pequeños grupos situados, donde usted puede desarrollar prácticas complementarias en algo que comparte con otros colaboradores -un proceso, ella reconoce, que podría hacer un poco más difícil que la audiencia “reciba” la música. Al mismo tiempo, para ella, las performers necesitan una aceptación o buena voluntad de “entrar ‘a través del otro lado’”, para hacer la música accesible y ganar niveles de permeabilidad (58) -sin mencionar también que algunos grupos de artistas tienen buenas razones para permanecer impermeables. Pero esto no significa producir música convencional que “es como azúcar o vacío, basura, [que] no te alimenta” (56). Hacer música que la gente “Disfrute escuchando”, necesita hacer que tu música le haga sentir tanto a las performers como a la audiencia “felices, vivos, contentos de estar aquí y ahora completamente totales” (56).

Estos modos de ensayo se ven reforzados por estrategias que co-laboradores y las audiencias participantes sostienen con una participación comprometida en el trabajo por parte del hacedor de arte. Para Jude, la colaboración tiene las cualidades del trabajo situado, que se extiende a todos los materiales que participan. Necesita que alguien escuche y se preocupe por el sonido, por lo que la audiencia “es parte de este” trabajo (101). Mientras las performers, de

alguna manera, conforman su propia audiencia, hay personas que conocen el trabajo y las performes saben que “lo recibirán”. Para explicar lo que significa “recibirlo”, Jude comienza hablando de lo típico de la audiencia que viene “de fuera, de la calle” a comprar boletos, y se pregunta “¿cómo se relaciona eso con lo que estoy haciendo?” (103). Este tipo de audiencia puede no reconocer el sonido como música y estar decepcionada, o puede haber escuchado piezas anteriores y querer que el grupo represente algo así. Una audiencia colaborativa, que acompañe al grupo de performers, debe tener una práctica que los aliente a estar conscientes de lo que sucede, más bien que a encontrar expectativas. Para un grupo performando, ser apoyado no implica ofrecer productos, o recurrir a respuestas culturales que puedan cuestionar esos productos, sino comprometer la práctica de la audiencia a participar en una ecología que los cambia, y genera los procesos de transformarse, conociendo y valorando esa presencia que cambia dentro de sus vidas vividas.

El sí mismo en este tipo de grupo situado no es, como ella dice, “mírame, estoy en el medio”. Más bien, es una serie de gotas de agua, “No sabes dónde podría finalizar, dónde está el estanque, y no te importa” (61). Jude habla de tener dos sí mismo, uno social limitado, y uno que se siente más expansivo, relacionado con las gotas de agua. El sí mismo limitado “desaparece cuando represento con personas en las que confío” (63), junto con la voz sociocultural que dice “odié esta parte”, “¿qué estoy haciendo?”, “esa parte fue difícil”. El sí mismo más expansivo simplemente deja que esto siga, y sigue representando y energizando. Cuando la representación se detiene, el “yo” regresa, sintiendo que “yo quiero hacer eso siempre” (63). El sí mismo expansivo, un sentido de ser total y centrado tiene una “radiación hacia afuera”, y un sentido “de ser, de recibir vibraciones”, una “expansividad vibracional”. Cuando ella improvisa con su sí mismo expansivo, algo sucede al dejar que las cosas surjan, notándolas sin juicio y, si ella consigue atraparlas, trata de dejarlas ir.

El lenguaje de “lo que sucede” es atribuido por Jude en parte a la práctica aprendida trabajando con Fred Frithen¹⁶ en taiji, y con Pauline Oliveros¹⁷, quien tiene raíces en el taoísmo. Jude habla de usar su práctica “para ver mis reacciones a lo que está sucediendo, a lo que estoy haciendo, a lo que hacen los demás” (81).

16 Véase <http://www.fredfrith.com>, para información sobre este compositor/músico.

17 Véase <http://deeplisting.org/site/content/pauline-oaseos> para la información sobre esta compositora/música.

Cuando ella está representando, escucha el sonido, observa el sonido, y si ella comienza a quedar atrapada a juzgar el sonido, lo deja ir. El proceso no es de ganar “ecuanimidad”, sino de seguir haciendo algo “tan claro como sea posible”, algo que claramente lleva la complejidad somática del sí mismo a medida que se expande en la ecología, y llevar ese sí mismo, necesariamente cambiado de participar en esa ecología, de vuelta. Jude lo llama “un interior y un exterior al mismo tiempo” que expresa algo: “yo siento físicamente, y me gusta o no me gusta, pero siento”. Es una práctica que permite al “yo” entrar en lo que sucede (86) y, así, el grupo co-laborador puede hacer de alguna forma corporalizar el cambio. Como ella dice, “esto es práctico”, se trata de hacer algo que hace presente la manera como tu sientes, las cosas que son valiosas para ti (86).

La práctica deja ir el “sí mismo limitado”. Al hacer esto, también hace algo que es parte de, y que energiza algo más, algo que se utiliza en el grupo de co-laboración de una manera particular. Jude comenta que “eso me saca de ‘lo que quiero’ y a ‘hacer lo que yo puedo para esta situación o pieza particular” (92). Cuando usted encuentra un grupo para hacer piezas con, y para quienes funciona la práctica, esto deja de lado el tema de “que quiero yo”. Para Jude, el “yo” en estos marcos se refiere a menudo a una artista que fabrica productos y apunta al éxito, a la fama, al dinero: el “ego”, o ese limitado sí mismo (93). Ella entiende el llamado al reconocimiento en este tipo de hacer-arte y dice “no necesito hacer este tipo de Arte”, pero “si no hago arte, me siento como una mierda”. Hacer arte (en lugar de Arte) en grupos de co-laboración/co-trabajo/trabajo conjunto/ es una forma abreviada para todas las cosas, más allá del producto (97). El *hacer arte* (antes que Arte) en grupos de co-laboración, es una abreviación para todo *al lado de* el producto. Hacer arte parece ser una forma “de sentirse mejor sobre uno mismo” al mismo tiempo que se necesita perder ese sí mismo limitado. Hacer *arte* aísla este sí mismo e incita a la *expansión*. En su carrera, hasta la fecha, Jude ha pasado a través de ciclos de productividad, teniendo que recordar que hacer *arte* es una forma de encontrar razones para seguir viviendo -ella dice que “toda mi vida artística he estado tratando de ampliar esos periodos del recuerdo” (99-100).

Jude también dice que a veces se encuentra volviendo atrás, a la conciencia de sí misma, preguntando “quién está oyendo”, y sobremodulando. Incluso, aunque ella está “mejor” al no estar ubicada en ese sí mismo limitado, “todavía me importa quién está escuchando”. Al recordar la -duda del sí mismo de ser “juzgado”, dice que tuvo que trabajar duro en el sentimiento de que “a pesar de lo ‘horrible’ que yo era”, la gente todavía podía escucharla (109).

Después de un tiempo se dio cuenta de que “si te escuchan, te escuchan”. En un claro cambio de los requisitos discursivos para la emergencia del *al lado de*, este darse cuenta le requiere que ella “esté en un lugar donde no pienso en quién me escucha, a quien quieren ellos escuchar”, más sobre “que siento yo” (111). Al hacer un recuento de una performance que hizo recientemente, ella pone en primer plano los procesos de dejarse ir hacia lo que sucede, como un elemento clave en su performatividad. En este trabajo ella estaba cantando mientras caminaba el perímetro del performance/espacio de la audiencia, hasta el contrapunto de su voz grabada, hablando desde un punto estacionario en la habitación. Algunos de los regalos de la pieza eran para que los participantes del público tuvieran conciencia de que el sonido proviene de diferentes lugares, para que sintieran el movimiento del cuerpo como una fuente de sonido, y para que estuvieran atentos a la voz, a medida que se movían alrededor del cuerpo del performer (116). El material que estaba performando para la audiencia, involucró a los participantes, al desplazar el cuerpo único de la performer en múltiples voces, formando una ecología con su práctica. Algunos pueden haber estado confundidos acerca de lo que “deberían” estar escuchando, porque ella no estaba produciendo nada esperado, no estaba configurando un performance ético normativo. Al mismo tiempo, ella hizo sentir la forma (de caminar/hablar/grabar), apropiada, y en verdad fue capaz de llevar a la corporalización que llegó a estar presente durante la performance. Jude recuerda que ella no había tenido tiempo para calentar su voz, por lo cual, la ruptura sonora entre el pecho y la cabeza no iba a ser suave. En lugar de evadir el problema o normalizarlo, “yo me sentí saltando por encima de eso, y comencé a jugar con eso”. Lo que sucedió se convirtió en un diálogo sobre cómo ella estaba sintiendo, y cómo esto se trata de “un estado continuo y cambiante, y cómo suena esto” (112). Al pensar en eso, la respuesta convencional que otras personas podrían tener sería: “una trampa que me saca de mi ser, literalmente fuera de mi cuerpo... Yo no sigo siendo ‘yo’ en ninguna forma que sea útil”. En su lugar, ella trata de “ausentar” ese “yo”, re-habitar el cuerpo, porque para ella el cuerpo es parte del material de la vocalista, de una manera que está “más cerca de los bailarines” (113). Permaneciendo con la complejidad somática de la ruptura e “interpretar con el salto” dice Jude, era no conceptual “simplemente sucedió- yo solo sabía en el momento en que ‘esto estaba sucediendo’ -yo solo me sentaba en eso” (114). A Lo que Jude está refiriéndose con esto, es a la corporalización de las diferencias que ocurren a través de la práctica llevada por la forma hecha en el ensayo. Esa clase de corporalización cuando es performada, se convierte en material que establece una performance ética comprometida para la audiencia.

Sí mismo procesual múltiple

Estas dos mujeres performers están haciendo piezas a las que Nicole Peisl se refiere como un yo que “distribuye”, y cuya multiplicidad se vuelve porosa a lo que sucede, a los cambios, y a las presencias que cambian en un sentir sentido. Así, Gretchen Jude pregunta si puede llamar a los sonidos vocales de su cuerpo “mi voz”. En su práctica, sus modos de ensayo y su performance, no piensa en un “sí mismo unificado” sino en “muchas voces”. Ella comenta que a menudo la voz de una persona está allí para darle una cierta estabilidad (118) -esa estabilidad que ella sintió que sería necesaria para la performance sociocultural reconocida, y una estabilidad que no era apropiada para hacer presentes los valores en su vida. Y no es que ella realice “muchas voces”, sino que su actuación proviene de “ese lugar” donde el sí mismo no es unitario (119). Como para muchas mujeres, el individuo unitario de la cultura occidental no puede hablar por las vidas de estas mujeres. Al caminar *al lado de* esa cultura, con un sí mismo procesual poroso o expansivo, estas mujeres performers aprenden a través de sus prácticas, en primer plano, los procesos de comprometerse con el material que ellas no conocen y nunca llegan a conocer, pero que al comprometerse, las cambia, genera un lugar para lo no- conocido en su complejidad somática.

Si estas mujeres están representadas como “conocidas” por las representaciones hegemónicas, y si esta es la ética normativa- y la base de la ética receptiva - que no ve, oye, reconoce o valora sus vidas, entonces la ética del compromiso que presenta sus formas de valoración es también una posicionalidad ético-poética asumida para no representar. Cuando la práctica comprometida y el ensayo performan, esto puede generar una serie de opciones: puede enfocarse en la presenciación de lo no-conocido en las formas de valorar que son performadas- diciendo lo indecible- y puede posicionar las formas como la presencia de esos elementos no-conocidos, y así, ofrecer maneras de decir lo todavía-no-dicho. Estas corporalizaciones de la performance tienen una fuerza política ético-poética que es agudamente sentida por nuestras complejidades somáticas, al menos, de cara al conocimiento hegemónico, el cual evade u oculta, o borra lo que no sabe. Sin embargo, la performance también puede articular las formas como presencias culturales, para que digan algo anteriormente indecible, de modo que se ajuste a la sociedad, y potencialmente, las formas puedan cambiar a representaciones y convertirse simplemente en lo que es dicho/no dicho. Estos dos últimos modos de performance tienen

implicaciones sociopolíticas que apelan a la ética normativa y receptiva. Las performers también pueden usar la performance para ofrecer material, no solo para las audiencias con prácticas comprometidas, sino también para entrenar a las audiencias en prácticas relevantes -pero esa es otra historia.

Presenciar lo no-conocido necesita modos de ensayo que sostendrán el material como no- conocido y, por consiguiente, la energía del compromiso cuando este se mueve del sentir sentido de los performers hacia una forma; esto se puede realizar a través de sus corporalizaciones. Esos modos de ensayo tienen mucho que aportar a la forma en que pensamos sobre el conocimiento situado, y cómo las personas, en este caso las mujeres, cuyas formas de valoración a menudo ni siquiera son reconocidas por las representaciones socioculturales hegemónicas, pueden articular las razones que hacen que valga la pena seguir viviendo. Esos modos de ensayo incluyen elementos como la disposición a entrenarse en prácticas complementarias que atienden a los cambios realizados por elementos no- conocidos, la participación que apoya el trabajo de otros para dejar que las cosas sucedan, la colaboración en grupos pequeños que entrena para devenir conscientes de los momentos donde emerge el sentir sentido en forma material -todos los cuales trabajan juntos para hacer presentes los cambios sentidos por la complejidad somática del *sí mismo procesual*.

Las mujeres performers Nicole Peisl y Gretchen Jude son de partes muy diferentes del oeste anglo europeo y hacen trabajos que en su detalle pueden ser contados de manera diferente. Sin embargo, en su práctica hacia el no individual, poroso y expansivo *selving*, y en su co-laborante intercambio (dar/tomar de las diferencias que general formas emergentes), el trabajo es notablemente similar. Este ensayo sugiere que esos detalles y ese trabajo bien pueden contribuir a nuestra comprensión de cómo reconocer y estar más conscientes de la vida *al lado de*. En su enfoque en la política ético-poética, más que en la política de la ética social, ofrecen maneras de sostener una ética comprometida situada, tanto en la performatividad del género en las vidas vividas, como en la performance del género, necesariamente múltiple.

Disponibilidad de datos

El intercambio de datos no es aplicable a este artículo, ya que no se generaron ni analizaron conjuntos de datos durante el estudio actual.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Benhabib, S. ed. 1996. *Democracy and Difference: Contesting the Boundaries of the Political*. Princeton University Press.
- Clayton, Michelle, Mark Franko, Nadine George-Graves, André Lepecki, Susan Manning, Janice Ross, Rebecca Schneider, Noémie Solomon y Stefanie Miller. 2013. "Inside/ Beside Dance Studies". *Dance Research Journal* 45 (3): 3-28.
- Code, L. 1995. *Rhetorical Spaces in Gendered Locations*. Routledge.
- . 2006. *Ecological Thinking: The Politics of Epistemic Location*. Oxford University Press.
- Gatens, M. y G. Lloyd. 1999. *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. Routledge.
- Haraway, D. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- . 2007. *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Harding, S. 1986. *The Science Question in Feminism*. Open University Press.
- . 1991. *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Open University Press.
- Hartman, S. 1997. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. Oxford University Press.
- Hunter, L. 1999. *Critiques of Knowing: Situated Textualities in Science, Computing and the Arts*. Routledge.
- . 2001. "Listening to Differentiated Public Voices". *Feminist Theory. Special Issue: Gendering Ethics/The Ethics of Gender* 2(2): 205-218.
- . 2013. "Engaging Politics: Keith Hennessy's Radical Devised Dance Theatre". En *Performance, Politics and Activism: Scales of Production*, editado por P. Lichtenfels y J. Rouse. Palgrave Macmillan.

- . 2014. *Disunified Aesthetics*. McGill-Queen's University Press.
- . 2016. "Ways of Knowing and Ways of Being Known". En *Embodied Performance*, editado por L. Hunter, E. Krimmer y P. Lichtenfels. Rowman and Littlefield.
- Kosofsky-Sedgwick, E. 2002. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- Lennon, K. y M. Whitford. eds. 1994. *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*. Routledge.
- Lovibond, S. 1983. *Realism and Imagination in Ethics*. Blackwell.
- . 1994. "The End of Morality". En *Knowing the Difference: Feminist Perspectives in Epistemology*, editado por K. Lennon y M. Whitford. Routledge.
- Povinelli, E. 2006. *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy and Carnality*. Duke University Press.
- Read, A. 1994. *Theatre and Everyday life*. Routledge.
- Rose, H. 1994. *Love, Power and Knowledge: Towards a Feminist Transformation of the Sciences*. Polity.
- Stengers, I. 2005. "Introductory Notes on an Ecology of Practices". *Cultural Studies Review* 11 (1): 183-196.
- Strathern, M. 2004. *Partial Connections (updated edition)*. Rowman and Littlefield.
- Taylor, D. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Woodward, K. ed. 1999. *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*. Indiana University Press.
- Young, I. 1997. *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy, and Policy*. Princeton University Press.

GLOSARIO

A(resto: cuando un performer reconoce la sensación de lo no-conocido en sus materiales. El momento en el que el espacio/tiempo descansa, sostiene y apoya el reconocimiento de una forma repetible. El a(resto es una pausa llena de reconocimiento somático, es el momento en que se reconoce que algo ha cambiado, y es el reconocimiento repentino de los cambios somáticos. El a(resto es un momento simultáneo con una forma que se conjunta de acuerdo con las prácticas de cada uno en el grupo. El a(resto indica el potencial para el cambio.

Afecto: puede ser pensado como la sensación material que acontece en el momento de la performance. Mientras que el efecto —para poder considerar el afecto en su diferencia con el efecto— es usualmente el resultado de acciones que ocurren mientras esas sensaciones se desarrollan en la vida diaria. (La política performativa del afecto —central a este libro y a la idea de afecto en él trabajada— genera un cambio ecológico para la audiencia participante que necesariamente cambia su vida diaria). En el texto *La política de la práctica* se considera la performatividad del hacer performance y con ello los afectos políticos que acontecen, y las tareas envueltas en sostener esos afectos a lo largo del tiempo. Se trata entonces así, de considerar el compromiso político afectivo que se incentiva en el trabajo de las performers, así como de la producción de un documentando crítico afectivo por parte de los críticos.

Afuera-con: la palabra *outwith* ha sido traducida aquí “literalmente”, tratando de conservar los términos *out* (afuera) y *with* (con), en vez de usar “fuera de”, o “más allá” u otras posibilidades, en razón del uso que le da la autora. En nuestro entendimiento se trata de un afuera no determinadamente separado, o más allá, sino que no está primariamente preocupado por la

clave dominante o sus discursos, y por tanto no reconocido. “En algunos casos parece acercarse a la significación de ‘sin’, significando así el lugar no tenido en cuenta por las fronteras. No exactamente más allá de ellas, como si pudiera ser un lugar al cual ir, sino más bien un no imaginable, no decible, no reconocible dentro de las fronteras que definen el lugar donde parte de usted existe. Afuera-con no está en relación con un ‘adentro’, sino más bien con una posicionalidad formada dentro de sus condiciones de emergencia”. Un *afuera* en el sentido de no tenido en cuenta, y un **con**, en el sentido de emergente dentro de sus condiciones.

Al lado de: al lado de y afuera-con son términos que resuenan uno con el otro, y que significan esas formas de valorar la vida que no son reconocidas por la hegemonía. Al lado de puede tomarse también como una decisión deseada por el crítico o la audiencia de situarse o enfocarse en lo que la performance puede hacer o hace cuando no se ocupa primordialmente de la hegemonía. También es una experiencia diaria sentida, o un estado de devenir. Es de tener en cuenta que el ocuparse del *al lado de* no significa que se pueda escapar del discurso, como si una pudiera escoger esto/o lo otro. Significa más bien que en un momento particular se puede estar más interesado en como las personas generan razones para vivir y encontrar procesos de valorar que emergen en la performance sin preocuparse de si el Estado está de acuerdo o soporta ese hacer.

Alegoría: de *all^os* y *agoreuein*, que significa “otro hablando”, otro de lo que es dicho, o de lo que no es dicho. (En grado menor) otro hablando en el *agora*. La alegoría es un modo genérico encontrado en el performer, el material y la audiencia trabajando colaborativamente en ecologías particulares que usualmente generan el conocer situado típico de la performatividad. La alegoría como postura retórica en literatura incluye el escritor, las palabras, y el lector en un evento procesual de lectura llamado “texto” o textualidad. La alegoría no descansa en supuestos plausibles, sino que requiere un agrupamiento, un hacer colaborativo de bases sociosituadas para la interpretación y el compromiso. La alegoría usa estrategias para insistir que el lenguaje que las personas emplean es limitado, así que nunca puede describir total o exactamente el mundo presente, y en esto pone de presente la imposibilidad de la existencia y el conocimiento humano de absolutos espirituales o verdades universales, y del control de una persona sobre el presente.

Anécdota: entregar sin hacer público un: no, sin, desear. / *ecdota*: entregar o repartir *ἐκ- διδόναι* / *ek*: fuera de, desde, denota cambio o

separación. / *dinodai*: dar o conceder (*didomi*). La anécdota es específicamente una historia que no es para ser publicada pero que está públicamente disponible. La anécdota puede ofrecer estrategias para conversaciones entre personas que no están en el tiempo presente del ensayo, pero sí en el momento performativo del registro que es el documentando.

Cambio: algo que sucede cuando el sí mismo se vuelve poroso y se abre a la ecología de un momento particular que, por definición, no puede conocer.

Conocer situado: es acerca del proceso. Envuelve prácticas que generan proceso, al mismo tiempo que tiene una textualidad situada o performatividad que asegura el proceso de su conocer. Esa performatividad nos hace alertas de la sensación de donde, cuando, porque y como reconocer los momentos donde el proceso descansa o deviene a(resto). El conocer situado está íntimamente ligado a tres elementos del conocimiento tradicional, así que el saber no puede ser poseído como propiedad, que las personas son sin excepción parte de una ecología infinitesimal con animales, plantas y cosas en general, y, que una persona no es autónoma.

Constelación: forma para que el miembro de la audiencia en vez de ignorar articule el cambio (la sublación) de la dialéctica a la antidualéctica, a otra dialéctica. Intentos de hablar de las contradicciones del discurso, como encaminamientos hacia la hegemonía, como articulaciones desde la periferia de lo sociocultural y como representaciones.

Corporalización: clase particular del encuentro de la forma, que se mueve a través de los materiales, y genera cambio. Esta podría ser una definición sensata de 'mimesis'.

Corporalización: deviene el material con el cual los miembros de la audiencia se involucran generando un medio para la performatividad en la performance. La corporalización pone en proceso una materialidad que genera la performatividad de un performance. Es el proceso de repetir el cambio a través de procesos materiales de estudio (**studio**) o ensayo, o el material del proceso de cambio en el medio de la performance. En ese sentido, corporalización en la performance es un proceso que también a(resta). La corporalización deja abierto el potencial de una forma, la deja formándose, afectando la audiencia y apoyando su propia apertura al cambio.

Desunificado: prácticas radicalmente distintas para comprometerse con la performance Documentando somático/poético: aprender a abrirse a los materiales de la performance, sentir lo que está sucediendo interiormente en el proceso colaborativo y re-performar este cambio.

Documentando somático: cuando las posicionalidades del *al lado de* de la performance solo pueden ser comunicadas a través de una performatividad del trabajo crítico.

Documentando: puede ser entendido en una de sus derivas desde la labor del crítico, como el compromiso somático-poético dado en el aprender a abrirse a los materiales de la performance, a sentir que sucede con la crítica en el proceso colaborativo, y con ello, a re- performar ese cambio desde la escritura o cualquier medio usado para la crítica. Documentando se refiere a un movimiento ulterior de la documentación. Para la autora, documentando articula, y al mismo tiempo siente el cambio, y produce cambio. Es un proceso que hace un performance crítico y al mismo tiempo hace performance críticamente.

El proceso afectivo de hacer performance políticamente: uno de los sitios donde la gente experimenta cambio, asume responsabilidad por el valor y hace agencia frente al amplio escalamiento del poder político que intenta circunscribir lo que nosotros podemos hacer, lo que conocemos y cómo lo conocemos.

Encaje: algo que toma lugar, se ajusta, o se asienta en-dentro de algo. Se refiere en casos a la asignación de significado a algo que no lo tiene, o no se sabe aún, que no se ajusta, y que es empujado hacia lo sociocultural. También a una articulación, pública en el caso de la performance pública, que llena las expectativas socioculturales. No quiere decir que aquello quede fijado, como en un estado permanente e inmutable, pues ese encaje podría encaminar un proceso hacia efectos eruptivos y disruptivos. Al mismo tiempo el hacer de un performer podría configurar un medio comprometido tanto con un grupo situado como con una audiencia más amplia, sin apuntar hacia el encaje de la expectativa sociocultural. El encaje en lo cultural se refiere a mover la diferencia a un lugar legible.

Encaminarse hacia la hegemonía: disposición hacia las estructuras discursivas.

Encaminarse hacia: es una posición ética interesada en reaccionar ante un campo discursivo, y caracterizada por un asentamiento colectivo hacia un comportamiento específico y replicable en relación con un aspecto o elemento en la estructura hegemónica. Es un performance político. Un encaminarse hacia tiene una energía activista para el cambio en la sociocultura del discurso.

Ensayo: agotamiento de la referencialidad de la palabra, el movimiento, el gesto y el sonido, para que los cuerpos puedan abrirse a cualquier cosa que vaya a suceder.

Entimema: una figura o argumento con un término ausente que será suplementado por otro. ἐν: in + θυμός: alma, respiración, corazón, pasión, pensamiento. Entimema es usualmente definido como un término ausente en un silogismo, como si se pudiera asumir lo que ese es, o como si fuera posible descubrirlo. Pero también es una forma que no está allí antes de que ocurra un compromiso con el texto, o que co-laboremos en el momento del a(resto, el contenido del ritual, trabajando *al lado de* con el no-conocer. El entimema en este sentido deja espacio para el acontecimiento.

Estética desunificada: se refiere a una estética que no es solamente asociada al discurso. La estética desunificada da cabida a acontecimientos y ocurrencias *al lado de* para una política de la práctica que conlleva una aproximación más compleja de la performatividad. En relación con la audiencia, se estaría hablando de las prácticas radicalmente distintas que tiene la audiencia para comprometerse con la performance, es decir, prácticas desunificadas de la audiencia, o audiencia desunificada. Dichas prácticas son aprendidas desde estrategias de participación de la audiencia que son construidas con el tiempo usualmente en conjunción con una tradición particular del performance. La estética desunificada no es una, sino más bien está hecha de las distintas prácticas para abrirse a aquello que no es conocido, y que conduce al cambio.

Forma: presenciando de algo que no estaba allí antes y que conlleva el potencial para el cambio social.

Hendíadís: ἐν διὰ δυοῖν: uno por medio de dos. La figura retórica hendíadís se refiere a una idea compleja hecha de dos palabras usualmente sin relación, pero conectadas por una conjunción. Un concepto a través de un dos

desunificado, o una cosa usualmente tomada como una, pero representada como dos - o más, como en el caso de la hendiátris. Estas conjunciones trabajan como momentos de a(resto) liberando formas improbables.

La performatividad: postura que distingue la performance sociosituada del trabajo de la performance que se enfoca en la articulación sociocultural en el discurso. Se produce en el *al lado de* y en el compromiso del performer con la audiencia: el compromiso con lo que es no-conocido, la pérdida/despojamiento de la autonomía individual, las colaboraciones necesitadas para el cambio y la corporalización.

La perspectiva “ecológica”: nos invita a no confundir una situación de consenso, donde la población de nuestras prácticas se encuentra sujeta a criterios que trascienden su diversidad en el nombre de un intento compartido, un bien superior.

Medio: un medio se produce cuando las prácticas encuentran caminos que enriquecen el cuerpo y su involucramiento con el material. Un medio da energía al cuerpo y al material en vez de perderla de modo que al juntarse deviene una materialidad. Lxs performers pueden devenir un medio cuando las formas de sus materiales los atraviesan, y su sí mismo atraviesa los materiales de modo que el cambio sucede. En este sentido, lxs performers son literalmente per-formers. Un medio es una ecología del performance, una localización situada curada.

Morfeando: se refiere al proceso de conexión que sucede entre cuerpos y ecologías, o a la fusión, liberación y/o radiación del cuerpo dentro de la ecología de la cual hace o toma parte. El proceso de morfear no separa, sino que pone en conexión.

Performatividad: cualidad de no-conocer que conduce al cambio impredecible, a algo que ocurre cuando el performer se involucra con su material y reconoce y corporaliza el cambio que le acontece cuando lo hace.

Performer: palabra genérica para cualquier hacedor de arte en-persona.

Posicionalidad: reacción a una estructura hegemónica. Decisión consciente de posicionarse a uno mismo o a su grupo sobre bases particulares, bien sea que puedan ser reconocidas o no por el discurso. Se construye en

principio no en reacción al sometimiento que resulta de la estructura hegemónica, sino a partir de elementos valorados en la vida al lado de lo discursivo que son corporalizados de forma colaborativa. Hacer performance políticamente. Una posicionalidad tiene una energía activista para el cambio en una performance sociosituada.

Repetición corporalizada: se convierte en el proceso material de colaboración/cambio/a(resto/forma. Deviene un medio para la energía que es liberada y en el proceso de cada corporalización iterativa la forma necesariamente cambia.

Sociocultural: en contraste a lo sociosituado, el término hace referencia a los espacios socioculturales normativos del discurso hegemónico. En Occidente el performance sociocultural está ligado a la retórica de la representación.

Sociosituado: se refiere en términos generales a las localizaciones sociales no discursivas. Los procesos socioculturales y sociosituados pueden darse simultáneamente, o ser ambos, parte de una performance, y los materiales de una performance pueden bien dirigirse hacia lo sociocultural o lo sociosituado. Se trata de una postura retórica, más que de un medio, una tecnología o un género. Una postura particular que genera performatividad en la performance con una audiencia diversa que está colaborando en hacer formas de devenir, conocer y valorar.

Textualidad crítica o el documentando: se refiere al compromiso de todo el complejo somático de un ser sintiente en el momento del cambio: ese sentimiento de no- conocer qué sucederá, pero que está abierto a ello. La articulación crítica solo encuentra palabras que pueden convertir ese cambio en algo de lo que podemos hablar conceptualmente

Textualidad situada: en general se refiere al hacer de la diferencia. La diferencia puede ser pensada en versiones de lo que es “no dicho” por la cultura que van en paralelo a la deriva retórica, en la dirección opuesta a la deriva del consenso del autoritarismo y pasando del consenso autoritario a la colaboración.

Nota: el glosario fue construido a partir de las mismas definiciones de la autora en distintos de sus textos.

RESEÑAS DE LOS AUTORES Y TRADUCTORES

Lynette Hunter: profesora de Historia de la retórica, Estudios del performance y Técnicas tradicionales de movimiento en la Universidad de California Davis, ha escrito y editado más de 30 libros y numerosos ensayos en diversas disciplinas, desde la historia de la retórica y la literatura hasta la filosofía y la teoría feminista, pasando por los estudios poscoloniales y neocoloniales (especialmente en Canadá), la historia de la ciencia y la informática, la historia de la mujer y los estudios de género (desde principios de la Edad Moderna) y los estudios del performance.

Ha diseñado, ideado, producido y llevado de gira varias instalaciones performativas de teoría en Europa y Norteamérica, y explora formas alternativas de difundir modos de conocimiento dentro de la estética y la academia. Sus investigaciones recientes se han centrado en el estudio transdisciplinar del lenguaje de Shakespeare en *Negotiating Shakespeare's Language* y en una nueva edición académica de *Romeo y Julieta* que puede descargarse de www.romeoandjulietedition.com (ambas coescritas con Peter Lichtenfels). En 2014 se publicó el ensayo textual experimental *Disunified Aesthetics* (McGill Queen's University Press, 2014), en el que defiende la ampliación del poder estético en un conjunto cada vez más diverso de democracias occidentales. En 2019 se publica su importante estudio sobre la performatividad, *Politics of Practice*. En 2021 se publica su estudio sobre la modernidad temprana, *Conversational Rhetoric, or What Gets Left out of the (neo)Liberal State*.

María del Carmen Palau: Obtuvo el título de Master of Arts in Latin American Studies, School of Foreign Services, de Georgetown University en Washington DC. Realizó estudios de Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia, y obtuvo los títulos de Antropóloga y de Filósofa de la Universidad de Los Andes de Bogotá. También en la Universidad de los Andes estuvo a cargo de la Oficina de Coordinación de Investigaciones de la Vicerrectoría Académica, y ocupó el cargo

de Directora de Ediciones Uniandes. Posteriormente, se trasladó a Washington D.C., donde se vinculó a la Organización de Estados Americanos, inicialmente como editora de publicaciones de la Unidad para la Promoción de la Democracia, y posteriormente como especialista a cargo de proyectos de apoyo a los países miembros de la Organización en temas relacionados con el fortalecimiento de las instituciones democráticas. Dentro de la misma Organización, se vinculó más tarde al Departamento para la Gestión Pública Efectiva, donde desempeñó la jefatura del Área de Transparencia y Gobernabilidad. A su regreso a Colombia continuó vinculada a la OEA, como parte de la Misión de Apoyo al Proceso de Paz en Colombia de la OEA, donde estuvo a cargo de la Dirección el Área de Género de la Misión.

Álvaro Iván Hernández: Doctor en Estudios de la Performance de la Universidad de California Davis, máster en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Colombia, realizó estudios de teatro tradicional japonés y estudios asiáticos en Japón. Profesor de planta de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Hace parte de la Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, es investigador del Grupo de Investigación para la Creación Artística y director del grupo de investigación Dramaturgias del Cuerpo y Escrituras del Espacio. Hacedor de arte interdisciplinar que ha trabajado ininterrumpidamente durante más de tres décadas en los roles de actor, director, dramaturgo, dramaturgista, activista, performer formador, investigador y académico. Director artístico de Entrópico Teatro-Laboratorio de Investigación-Creación, grupo experimental desde el que se ha desarrollado un trabajo colaborativo para pensar en otras dimensiones de la corporeidad, los procesos artísticos, las metodologías desde las artes y la práctica performativa y escénica.

Sonia Castillo Ballén: Doctora en Ciencias Sobre Arte del Instituto Superior de Arte de la Habana (Cuba), Maestra en Bellas Artes con especialización en pintura, Universidad Nacional de Colombia. Investigadora, creadora y docente en el campo artístico y cultural, en las áreas de performance, artes del cuerpo y artes plásticas; con publicaciones sobre estos temas, exposiciones de procesos creativos en el ámbito nacional e internacional y direcciones de tesis de posgrado al respecto. Co-creadora de los programas académicos para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Licenciatura en Educación Artística, Maestría en Estudios Artísticos y Doctorado en Estudios Artísticos. Actual directora de la Línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Facultad de Artes ASAB. Directora del Grupo de Investigación para la Creación Artística y la Escuela de performance y performatividades Pasarela:

artes del buen vivir, de la Universidad Distrital FJC. Coordinadora por Bogotá de la Red Nacional de Investigaciones sobre cuerpo “El Giro Corporal”, directora de la Revista Corpo-grafías y miembro del comité editorial de la Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.

María Teresa García Schlengel: Profesora asociada de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá formada en danza, filosofía, gestión, docencia y antropología. Doctora en Antropología de la Universidad Nacional de Colombia (2016), Filósofa de la Universidad de los Andes (1991), Especialista en Gerencia y Gestión Cultural del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1994), Magister en Docencia universitaria en la Universidad Pedagógica Nacional (2000). Creadora y directora de Artballet-escuela de danza (1992-2004). En 2005 fue galardonada como Maestra Ilustre por el Premio Compartir al Maestro por su trabajo de danza en el Instituto Colsubsidio de Educación Femenina. Es co-investigadora, co-diseñadora y docente del proyecto curricular de pregrado Arte Danzario y de la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. Así mismo participó en la formulación del Doctorado en Estudios Artísticos de la misma universidad. Como miembro de la Línea de investigación Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades de la Universidad Distrital ha participado como organizadora, y editora de la revista Corpo-grafías. También es miembro del grupo Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.

Francisco Ramos Cuncanchún: PhD. en Ciencias Pedagógicas del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona de la Habana, Cuba. Especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo de la de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Realizador de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación para la Creación Artística, de la Red Nacional de Investigación El Giro Corporal y de la Línea e investigación en Estudios Críticos de la Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. Actualmente se desempeña como profesor de planta de la Facultad de Ciencias y Educación, en la Especialización en Gerencia de Proyectos Educativos Institucionales, y en la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria; y en la Facultad de Artes, en los programas Maestría en Estudios Artísticos y Doctorado en Estudios Artísticos.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Colección



Doctoral

En este grupo de ensayos de la profesora Lynette Hunter instaura posibilidades para la valoración de la práctica de la performance en tanto interrelaciones. Desde la investigación basada en la práctica de la performance a partir de ejercicios co-laborativos, la profesora Hunter moviliza modos comprensivos para decir y nombrar las transformaciones que van acaeciendo en las prácticas de la performance, partiendo del reconocimiento de los intercambios energéticos y materiales del sentir sentido que acontecen en dichas prácticas. Estos modos comprensivos configuran, a la larga, una contribución genuina, un apoyo amoroso y eficaz, para acompañar a quienes insistimos en indagar desde las entrañas de la performance, este no-conocer, desde cuyas emergencias, suceden las posibles transformaciones del ir siendo en cascada, del ir deconstruyendo la experiencia del sí- mismo-misma entre lo socioculturalmente instalado y aprendido y lo posible, no-pensado en tanto corporalizaciones relacionales que, en todo caso, desde el ejercicio colaborativo de esta traducción, podemos enfatizar como energéticas. Y es justamente, en este énfasis sobre la movilización de lo energético en estas corporalizaciones, donde radica, en buena medida, la contribución que recocemos de esta autora sobre la performance, en tanto ruta para palabrear, para poner en palabras lo que ha sido cambio en el cuerpo en ese tránsito entre los ensayos y la performatividad.

ISBN: 978-958-787-296-5



9 789587 872965