

COLECCIÓN
DOCUMENTOS DE TRABAJO

El concepto de *performance* según
Erving Goffman y Judith Butler

Fernando Franco Peplo

Doctorado en Estudios de Género, Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba



Editorial CEA ▶ ISSN 2362-440X / Año 1. Número 3



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

Colección Documentos de Trabajo

El concepto de *performance* según Erving Goffman y Judith Butler

Fernando Franco Peplo

Doctorado en Estudios de Género, Centro de Estudios Avanzados,
Universidad Nacional de Córdoba

fernandopeplo@fibertel.com.ar



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina.

Directora: Alicia Servetto

Responsables Editoriales: María E. Rustán / Guadalupe Molina

Comité Académico de la Editorial

Pampa Arán

Marcelo Casarín

María Cristina Mata

Javier Moyano

Facundo Ortega

María Teresa Piñero

Coordinación y corrección de los textos: Mariú Biain

Diseño de colección y tapa: Lorena Díaz

Diagramación: Fernando Félix Ferreyra

Responsable de contenido web: Víctor Guzmán

© Centro de Estudios Avanzados, 2014



Atribución-NoComercial-
SinDerivadas 2.5 Argentina

Introducción

Sin saberlo, cuando comencé a indagar las conexiones que pudieran existir entre la obra del sociólogo Erving Goffman y la de la filósofa Judith Butler me estaba adentrando en el novedoso campo académico de los estudios de la *performance*¹. Es mi intención plasmar en este breve texto algunas de las principales reflexiones, inquietudes y problematizaciones que han surgido a medida que avanzo en la profundización de mis indagaciones teóricas.

En primer lugar, considero pertinente referirme brevemente al campo de los estudios de la *performance*, brindando algunas precisiones con respecto a su origen.

En segundo lugar, intento mostrar las similitudes y diferencias que registra el concepto de *performance* de género de acuerdo a los paradigmas dramáticos presupuestos por Goffman y Butler.

Por último, presento una reseña crítica del texto de Wilkins (2004) usando como insumo mi análisis previo.

Ensayando una definición acerca de los estudios de la *performance*

Los estudios de la *performance* constituyen, a riesgo de simplificar demasiado, un campo académico que podríamos definir como interdisciplinario puesto que abarcan diversas disciplinas que se sitúan en diferentes puntos de un espectro, oscilando entre las ciencias sociales y las artes y humanidades. Como indica en su introducción «A Student's Guide to Performance Studies»² (un documento digital publicado por la Universidad de Harvard), si uno le preguntara a un estudioso de la *performance* en qué consiste su área de trabajo, podría obtener respuestas tan variadas como estudiosos consultara. Este disenso en relación a qué son los estudios de la *performance* es, sin duda, una clara muestra de su carácter ambiguo, camaleónico, huidizo, contingente. Richard Schechner, uno de sus representantes más conspicuos ha escrito:

¿Son los estudios de la *performance* un 'campo', un 'área', una 'disciplina'? La escurridiza serpiente de cascabel se mueve a través del desierto contrayéndose y extendiéndose, moviéndose en forma de «s». Adonde sea que esta hermosa serpiente de cascabel apunta, hacia allí no se dirige. Semejante (falta de) dirección es característica de los estudios de la *performance*. Este/a área/campo/disciplina juega habitualmente con aquello que no es, embaucando a quienes pretenden repararlo/a, alarmando a algunos, entreteniéndolo a otros, sorprendiendo a unos cuantos mientras se mueve a través del desierto de la academia³ («A Student's Guide to Performance Studies», s/f: 1).

La metáfora de Schechner resulta efectiva para pensar acerca de la compleja tarea de inscribir a los estudios de la *performance* en un compartimiento académico determinado, con límites claramente definidos. ¿En qué facultad situar un departamento dedicado a actividades intelectuales cuyo objeto de estudio presenta límites tan fluctuantes (si es que los tiene)? En contraposición a cierta visión epistemológica clásica que postula un objeto y un método delimitados para cada disciplina científica, el «como si»⁴ que caracteriza a esta perspectiva deja poco (o nada) fuera de su voracidad cognoscitiva. Partiendo de la premisa «estudiar como si fueran *performances*», podemos aplicar este enfoque a fenómenos muy heterogéneos tales como presentaciones artísticas vanguardistas, obras teatrales, recitales, conciertos, espectáculos de ballet, carnavales, bailes de cuarteto, fiestas electrónicas, shows televisivos, certámenes deportivos, rituales sagrados, acciones colectivas de protesta, actos gubernamentales, proposiciones matrimoniales, ceremonias matrimoniales, certámenes de belleza, actos escolares, festejos

de fin de año, ceremonias de graduación, fiestas de quince, despedidas de soltero/a, shows de *strippers*, cenas de reencuentro de promociones, prácticas sexuales, rutinas de entrenamiento en gimnasios, pago de jubilaciones/pensiones, exposiciones de arte en museos, velatorios y cortejos fúnebres, congresos, jornadas, ferias artesanales, batallas, viajes de egresados, entrega de premios Oscar, toma de rehenes, cumbres de jefes de Estado, etc., etc., así como también, microconstrucciones de clase, raza, etnicidad, clase, género y sexualidad.

Como afirma Schechner «todo y cualquier cosa puede ser estudiado ‘como’ *performance*» (2000: 14). Esta propiedad no sería privativa de los estudios de la *performance* sino que se extendería a cualquier disciplina: su perspectiva particular construye su objeto de estudio. Aunque esta aseveración tiene bastante sentido, cabría preguntarse si hay algún tipo de restricción en función de supuestos ontológicos, epistemológicos y metodológicos. (Estoy escribiendo este trabajo en mi *notebook*. ¿Puedo estudiar mi *notebook* como «biología»? Quizás planteando algún tipo de analogía entre el funcionamiento de un organismo vivo y el de un dispositivo electrónico.)

Schechner junto a otro antropólogo estadounidense, Victor Turner, son señalados actualmente como los padres fundadores de los estudios de la *performance*. Las semillas que dieron origen a este innovador campo fueron sembradas en los Estados Unidos alrededor de la segunda mitad del siglo XX. Schechner y Turner comenzaron a detectar puntos de articulación entre el pensamiento antropológico y el pensamiento dramático a partir de sus trabajos de campo sobre las ceremonias rituales en pueblos no occidentales. El inicio oficial del campo de los estudios de la *performance* se produjo, de acuerdo a Schechner (2000) en los 70 para dar respuesta a la necesidad de organizar el paradigma «como *performance*». Es preciso señalar que Goffman, quien también puede ser considerado un precursor en este campo –y así lo reconoce el propio Schechner– publicó *La presentación de la persona en la vida cotidiana* en 1959. Allí analiza las interacciones sociales cotidianas desde un modelo dramático (analizaré con más profundidad su pensamiento en el próximo apartado).

Goffman y Butler: desentrañando las claves de sus modelos dramáticos

Se considera que Goffman fue uno de los primeros científicos sociales en aplicar la metáfora teatral en su análisis de lo social. A pesar de que muchos suelen atribuirle el rótulo de «interaccionista simbólico», no es sencillo situar a Goffman en una corriente teórica determinada dadas las múltiples (y dispares) influencias registradas en su pensamiento, muchas de ellas no explicitadas (Nizet y Rigaux, 2006). Sí podemos afirmar que su obra se inscribe en el paradigma interpretativista y que fue heredero de la Escuela de Chicago, un grupo de investigación caracterizado por el sesgo antropológico de sus métodos.

Butler, por su parte, se inscribe en el paradigma post-estructuralista. Su producción es considerada fundacional de la denominada perspectiva *queer*.

Cuando comencé a examinar los trabajos de ambos autores, me propuse encontrar los puntos de contacto teniendo en cuenta que ambos utilizan el concepto de *performance*. Sin embargo, posteriores lecturas han contribuido a la problematización de esta relación. A continuación, tematizo de qué manera los paradigmas teatrales en los que Goffman y Butler basan sus desarrollos teórico-conceptuales, divergen y convergen. Para empezar, brindo algunas definiciones necesarias.

Goffman define *performance* como «la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes» (2001: 27). Durante una *performance*, el sujeto produce mensajes de diferente tipo, a saber: lo que dice verbalmente, lo que expresa su fachada personal, sus gestos, posturas y ademanes y el medio que lo rodea (el mobiliario, el decorado y otros elementos).

Específicamente en relación al género, Goffman⁵ (1987) analiza cómo se simboliza culturalmente la diferencia sexual. Esta concepción lo acerca bastante a las teorías que postulan que el género es la elaboración cultural del sexo (algo que muchas feministas contemporáneas se han ocupado de recha-

zar enfáticamente, entre ellas Butler). En este sentido, los papeles de género no dependen de determinismos biológicos sino que son el producto de imposiciones culturales. En consonancia con sus postulados acerca de la interacción social, podemos inferir que para Goffman las *performances* de género de los sujetos responden a las expectativas puestas en juego en cada situación. Hay normas culturalmente definidas que establecen qué es lo apropiado para varones y mujeres.

Butler, en su ensayo «Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory», se distancia explícitamente de esta concepción, a saber:

En consecuencia, el género no puede ser entendido como aquello que o expresa o disfraza un «sí mismo» interior, ya sea que ese «sí mismo» sea concebido como sexuado o no. Como una *performance* que es performativa, el género es un «acto», generalmente interpretado, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica. En contraposición a una visión tal como la de Erving Goffman, que postula un sí mismo que asume e intercambia varios «roles» dentro de las complejas expectativas sociales del «juego» de la vida moderna, estoy sugiriendo que ese sí mismo no está sólo irrecuperablemente «afuera», constituido en el discurso social, sino que la atribución de interioridad es una forma públicamente regulada y sancionada de fabricación de esencia⁶ (1988: 11).

Distanciándose de la concepción dramaturgica goffmaniana, Butler pone en evidencia que su conceptualización del género como *performance* se erige a partir del trabajo de Turner⁷ sobre los rituales como dramas sociales (2007: 273). Su modelo dramaturgico es el del teatro experimental, donde los límites entre arte y realidad desaparecen.

Goffman presupone un modelo dramaturgico clásico o tradicional (algunos autores preferirían llamarlo burgués o representacionista). Por un lado, están los actores y, por el otro, está la audiencia (obviamente son posiciones intercambiables de acuerdo al contexto). La acción se muda de regiones: en el escenario (espacio público, visible para la audiencia) transcurre la *performance*; en bastidores (espacio privado, fuera de la percepción de la audiencia), los actores pueden «salirse» momentáneamente de los roles que representan.

Más allá de estas divergencias, es posible identificar algunos puntos de contacto entre ambos autores. Si bien la noción de performatividad no aparece en la producción de Goffman, todos los actos que realizan los actores (verbales y no verbales) colaboran en lo que él llama «el manejo de impresiones». Tanto la actividad señalizadora que el actor controla (lo que dice o expresa verbalmente) cuanto aquella que escapa a su control (apariencia, miradas, gestos, ademanes, posturas, tono de voz), transmiten mensajes a la audiencia. El significado atribuido por la audiencia dependerá de sus marcos de sentido (la mayor o menor correspondencia en la recepción varía de acuerdo a cuán compartidos sean dichos marcos por el actor y su audiencia). Por lo tanto, la fachada del actor y sus modos de utilizar el cuerpo no son meros objetos y acciones físicos sino vehículos de significados que contribuyen a crear «performativamente» una determinada realidad (definición de la situación en términos de Goffman).

Otra convergencia que merece destacarse entre ambas perspectivas es la concepción contingente, discontinua, fragmentaria, inestable de la identidad del actor: la *performance* constituye al actor, su identidad es un efecto. Diversos autores (Collins en Amparán y Gallegos, s/f; Nizet y Rigaux, 2006; Green, 2006) han señalado que para Goffman no hay una identidad previa a la interacción sino que la sociedad fuerza a los sujetos a adoptar una en cada contexto; no hay una identidad trans-situacional que los sujetos van transportando de un espacio a otro.

Un comentario acerca las *wannabes* puertorriqueñas

Amy Wilkins (doctora por la Universidad de Massachusetts en 2004) es profesora asociada de Sociología en la Universidad de Colorado (Boulder, Estados Unidos). Wilkins ha publicado destacados trabajos de investigación sobre la intersección de desigualdades (género, raza, clase y sexualidad),

identidades, juventud y la transición hacia la vida adulta. Considero que su artículo titulado «Puerto Rican Wannabes. Sexual Spectacle and the Marking of Race, Class, and Gender Boundaries» nos permite apreciar algunos de los debates contemporáneos en los estudios de género y sexualidad. Muchos de los abstractos conceptos teóricos a los que nos tienen acostumbrados en este campo (inter)disciplinario adquieren en su trabajo una nitidez y una concreción asombrosas. La articulación entre teoría y evidencia empírica es otro de los aspectos positivos a destacar ya que ambas dimensiones están imbricadas magistralmente, colaborando en la producción de un texto «orgánico», una totalidad coherente y cohesiva.

Wilkins se ocupó de estudiar los modos en que un grupo de adolescentes y adultos jóvenes en Estados Unidos producen y desafían los límites de categorías tales como raza, género y clase. A diferencia de otros análisis que se circunscriben analíticamente a una de estas dimensiones de la identidad, Wilkins se dedica a explorar de qué manera se intersectan. Su foco de interés lo constituyen adolescentes y jóvenes (su muestra tiene entre 14 y 22 años), varones y mujeres, caucásicos, puertorriqueños y negros, provenientes de sectores de ingresos medios y bajos.

La noción de *wannabe*⁸ tiene una connotación negativa en la población considerada. Se aplica a aquellos sujetos que pretenden ocupar un lugar que, objetivamente, no les pertenece. Una *wannabe* puertorriqueña es una adolescente o joven caucásica (fenotípicamente caracterizada como de piel, cabellos y ojos claros) que se comporta como si fuera puertorriqueña o negra, rechazando su afiliación racial y étnica «genuina». Como explica la autora, la presentación de sí que realizan estas jóvenes intenta asemejarse tanto en lo que respecta a su apariencia física (lo que Goffman describe como fachada) cuanto a su comportamiento a la de las chicas puertorriqueñas o negras a quienes consideran más «cancheras» o «copadas»⁹. La *wannabe* típica es definida como una chica pendenciera que se viste con ropas llamativas, sexualmente provocativas, se expresa a través de un lenguaje «vulgar», no se interesa por su desempeño académico, es hiperactiva sexualmente, prefiere la música *hip-hop*, fuma y bebe alcohol.

Como propone Butler (2007) el género se constituye en la *performance*. También, podemos formar una identidad racial o étnica determinada o performar una identidad de clase. En este sentido una biomujer¹⁰ femenina, performaría «naturalistamente» su género mientras que una travesti, performaría «hiperbólicamente» su género. *Mutatis mutandi*, una *wannabe* sería una especie de travesti racial y de clase, alguien que pretende «hacerse pasar» por una persona de color o negra siendo blanca y, en algunos casos, como pobre siendo de clase media (su pertenencia de clase es, en términos generales, ambigua).

Siguiendo con la metáfora teatral aunque ahora pensando en términos más convencionales, podríamos hacernos algunas preguntas partiendo del concepto de *physique du role*¹¹. ¿Existe algún conjunto de características dadas requeridas para ejecutar una determinada *performance*? Para ser un rapero aguerrido, ¿es necesario tener la piel oscura y tatuajes? ¿O basta con ropa holgada y una *f*** off attitude*¹²? Para ser presidente de los EEUU, ¿es necesario ser un WASP¹³? ¿O basta con un traje sobrio y una *very polite attitude*¹⁴? Considero que aquí estriba la riqueza analítica del enfoque butleriano. Pensemos, por ejemplo, en Eminem o en Obama. Sus *performances* emulan con gran eficacia la de aquellos sujetos que tendrían ventajas para interpretarlas (un bionegro¹⁵ de sectores populares o un bioblanco de sectores acomodados). Notemos, sin embargo, que ambos están en algún grado, emparentados: Eminem nació en una familia de blancos pobres y Obama es hijo de una madre blanca universitaria¹⁶.

Wilkins apunta que muchas de las *wannabes* (quienes podrían aprovechar su privilegio racial), se identifican con los sectores oprimidos por su género (ya lo dijo John Lennon: «*Woman is the nigger of the world*»¹⁷) o, por su pertenencia de clase (media empobrecida o baja)¹⁸.

Para culminar, me interesa marcar que el análisis de Wilkins no tematiza apropiadamente la distinción entre verdad/falsedad, sinceridad/cinismo (para decirlo con Goffman), realidad/ficción, vida/arte, serio/lúdico. Quizás, deberíamos adentrarnos en los estudios de la *performance* para ensayar una respuesta. Se me ocurre que el concepto de liminal (Turner, 1982) puede aportarnos algunas pistas para comenzar a desenredar el ovillo. Liminal es aquel estado intermedio de elevada intensidad

donde ocurre un ritual o *performance*, es decir, un estado separado de la vida cotidiana. Turner observó que los rituales tribales eran utilizados por los grupos (en distintas regiones del mundo) para comunicar historias sobre sí mismos y crear nuevos estados de situación. Percatándose que estos rituales exhibían los mismos medios de expresión empleados en el teatro, decidió llamarlos «dramas sociales».

En estrecha conexión con el pensamiento de Turner, Butler (1988), entiende que la realidad del género es performativa. Esto implica asumir que el género es una *performance* que nos precede, que ha sido ensayada infinitas veces; al igual que un guión, sobrevive a los actores que lo encarnan pero requiere de ellos para actualizarse una y otra vez.

Bibliografía

- AA.VV. (s/f). «A Student's Guide to Performance Studies». [En línea] http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235750.files/Peformance_Studies.pdf [Consulta: 11-02-2012]
- Butler, Judith (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, Vol. 40, N° 4: 519-531.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, Erving (1987). *Gender Advertisements*. New York: Harper Torchbooks.
- Goffman, Erving (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Green, Adam I. (2006). «Queer Theory and Sociology: Locating the Self and the Subject in Sexuality Studies». Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, Montreal Convention Center, Montreal, Quebec, Canada [En línea] <PDF> 2009-05-24 from http://www.allacademic.com/meta/p95898_index.html [Consulta 11-02-2012]
- Nizet, Jean y Rigaux, Natalie (2006). *La sociología de Erving Goffman*. España: Melusina.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (pp. 11-70). Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Turner, Victor (1982). «Liminal to liminoid in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology» (pp. 20-60). *From Ritual to Theater*. New York: PAJ.
- Wilkins, Amy (2004). «Puerto Rican Wannabe: Sexual Spectacle and the Making of Race, Class and Gender Boundaries». *Gender & Society* 18, N° 1: 103-121.

Notas

¹ El término inglés *performance* tiene varias posibles traducciones: rendimiento (de una inversión, de un equipo deportivo), funcionamiento (de una máquina), ejecución, realización o cumplimiento (de una tarea o práctica). También es habitual encontrarlo en expresiones idiomáticas informales. En el campo artístico puntualmente, denota «sesión, función, representación, interpretación o actuación». Véase: Wordreference, English-Spanish Dictionary, 2013. [En línea] <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=performance> [Consulta: 15-11-13]

² La guía fue escrita por Shana Komitee (estudiante de Doctorado en la Escuela de Postgrado en Artes y Ciencias) para la profesora Julie Buckler, para ser utilizada como material pedagógico en un curso de literatura.

³ La traducción es mía.

⁴ Los estudios de la *performance* proponen analizar todos los comportamientos humanos mediante el establecimiento de una analogía con la dramaturgia. Esto significa asumir que aquellos constituyen una serie de *performances*, es decir, comportamientos aprendidos, ensayados y presentados en reiteradas ocasiones.

⁵ Para un mayor entendimiento de la concepción de Goffman sobre el género, véase West y Zimmerman (1990), «Haciendo género», *Sexualidad, género y roles sexuales*, pp. 109-144. Bue-

nos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁶ La traducción es mía.

⁷ Véase nota n° 71. Allí Butler invita al lector a revisar el texto de Turner, Victor (1974), *Dramas, Fields and Methaphors*, Ithaca: Cornell University Press.

⁸ Si bien no encontré un equivalente en nuestro idioma, este término se refiere a aquellas personas que quieren ser (*want to be*) como otra. Suele aplicarse a los fanáticos que imitan la apariencia y el comportamiento de cantantes populares u otras figuras sobresalientes.

⁹ Estos son los equivalentes vernáculos que he encontrado para el adjetivo coloquial estadounidense *cool*.

¹⁰ En el marco de este texto debe entenderse como hembra de la especie humana, es decir, persona portadora de cromosomas XX.

¹¹ Expresión utilizada en el mundo del teatro (clásico) que hace referencia a las características físicas necesarias para interpretar un determinado papel. Por ejemplo, para interpretar el papel de Julieta en la famosa pieza de Shakespeare, se requiere ser una (bio)mujer caucásica, joven y atractiva.

¹² Podría definirse como la actitud de aquellos sujetos rebeldes o transgresores que no respetan las convenciones sociales hegemónicas ni doblegan sus deseos por el famoso «qué dirán».

¹³ Esta sigla se refiere al grupo étnico hegemónico en los Estados Unidos: los blancos, anglosajones, protestantes.

¹⁴ Podría definirse como la actitud característica de aquellos sujetos que mantienen un comportamiento estrictamente ajustado a las normas sociales de cortesía y buen gusto (o gusto legítimo).

¹⁵ En el marco de este texto debe entenderse como persona que tiene una pigmentación oscura en su piel, cabellos, vellos e iris (entre otros rasgos fenotípicos). Equivale a «persona de raza negra».

¹⁶ A los fines de ilustración, me he basado en la información biográfica aportada por Wikipedia.

¹⁷ «La mujer es el negro del mundo». La frase fue originalmente acuñada por Yoko Ono. La traducción es mía.

¹⁸ Cabría preguntarle a Wilkins por qué estas jóvenes rechazan su núcleo primario de socialización.