

Performance

Federico J. Asiss González

Universidad Nacional de San Juan

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La palabra *performance*, de procedencia inglesa, se ha fijado en el uso castellano quizás por la dificultad de encontrar una correspondencia semántica adecuada que, aunque inexacta, sea capaz de cubrir el mismo amplio espectro de significados. El *performative turn* ocurrido en la segunda mitad del siglo xx propició la dispersión del término en el discurso académico en español al hacerse eco de los estudios que, en inglés y francés, distintas disciplinas llevaban a cabo, resignificando el concepto *performance* a la medida de la disciplina y el problema de estudio (Burke, 2015).

Con el paso de las décadas, la *performance* ganó carta de ciudadanía en el diccionario de la Real Academia Española. Desde 2017 es posible usar esta palabra, aunque la bastardilla dé cuenta de su origen foráneo, tanto para aludir al beneficio o perjuicio obtenido tras ponderar los medios utilizados como para referir a una actividad artística improvisada en público.

Un acotado campo semántico es el que la RAE le ha asignado a una palabra que en su idioma de origen consigue ocupar los escenarios teatrales, los podios y escaños de la política, sin perder por ello su capacidad de referir a la ejecución general de una acción, gran campo conquistado en inglés, sobre todo si atendemos a que no es propiamente inglesa. Procede, como tantas otras, de los barcos normandos que en el siglo xi repecharon las pedregosas costas británicas siguiendo a Guillermo el Conquistador. Sabemos con suficiente certidumbre que desde el siglo XIII o, a más tardar, el XIV, la palabra ya se había aclimatado a la nueva lengua, dejando atrás su forma normanda. En la lengua invasora, *performance* era *parfumer*; variante, a su vez, del francés antiguo

Sensonario: diccionario de términos sensoriales

Gerardo Fabián Rodríguez (dir.)

1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021.

ISBN 978-987-544-994-7

parfournir o *parfunir*, verbo que aludía a acabar o consumir una acción (Onion, 1966, p. 668).

En nuestros días, la *performance* implica un modo particular de comportarse, es decir, de asumir o cuestionar una conducta socialmente codificada; un accionar que siempre se piensa en relación con los demás. La *performance* es un tipo de acción solo concebible en un medio social, porque sus regulaciones dialogan o discuten con las convenciones del momento, son ellas las que le dan un sentido convencional o disruptivo, al igual que le otorgan o no un valor artístico.

Por ello y en principio, entendemos necesario subrayar la filiación semántica de este anglicismo, en todos los matices que la RAE obtura, con el gesto. Con esto no pretendemos inducir a valorar ambos términos como sinónimos; pocas palabras pueden ser sinónimos perfectos unas de otras, pero sí alumbrar un fondo común de sentidos que remite a una corporalidad en movimiento, socialmente conducida, domesticada.

Continuando con esta línea de razonamientos, nos detendremos en un rasgo del gesto: el carácter de acción potencial capaz de ser leída, interpretada y significada socialmente. No es un espasmo involuntario e incomprensible del sistema nervioso; se trata de un acto que sigue unas formas inmemoriales reconocidas y reconocibles en tanto ancladas culturalmente, una memoria social o una convención de una época determinada. El gesto en su valor performativo es una acción física que se integra en un lenguaje corporal.

Asimismo, el gesto, en tanto *performance*, porta *in nuce*, la idea de acción concluida. Para ser posible de semantizar, el gesto en tanto acción efímera demanda de su conclusión. Sin ella, no puede ser valorado como unidad de sentido. Esto ha sido así durante siglos. El *gestus* latino derivaba de *genere*, que significa llevar a cabo ordenada, premeditadamente. Ello no solo vincula al gesto, por su anclaje corporal, en las proximidades del “comportarse”; el verbo *gero* y su infinitivo *genere* convocan un rico campo semántico vinculado a lo incorporado, a lo que no solo transita el cuerpo, sino que es el cuerpo. No casualmente el gesto comparte la misma raíz con “digerir”, asimilar orgánicamente algo. *Gero* implica la acción de cargar algo y llevarlo consigo;

pero también se emparenta con la idea de “contener” y, de ahí, de “producir” o “engendrar”, es decir, “gestar”. En base a estos emparentamientos semánticos es que **genere** puede abarcar la idea de “representación”, entrecruzamiento que se posiciona entre el acto de cargar un algo otro, contenerlo con el cuerpo y, a la vez, producirlo con el cuerpo al representarlo.

Esta proximidad semántica es la que consideramos que nos habilita a tratar la **performance** en términos de gestualidad. Una gestualidad que puede ser entendida en el tiempo o más allá del tiempo. Desde una visión histórica, resulta pionero el estudio que Marcel Mauss le dedicó al gesto y la corporalidad en 1934. Tomando el cuerpo como un universal humano, se aplicó a observar las variaciones, las formas de modelar sus movimientos, que poseía cada cultura. Este trabajo seminal fue continuado por Marcel Jousse, uno de sus discípulos, quien entendió el gesto antropológico como unidad inseparable de materia viviente y movimiento expresivo. Sin continuadores directos, el estudio de los condicionamientos culturales sobre el cuerpo se vio detenidos hasta la década de 1970, cuando los antropólogos y folcloristas recuperaron la noción de **performance** que había usado John Austin (**performative utterances** o enunciados performativos). Un hito en esta línea lo constituye el trabajo de Pierre Bourdieu, quien no solo escribió sobre el poder performativo de la enunciación, sino que acuñó el término **habitus** para referirse a los condicionamientos conductuales aprendidos con lo que ingresamos a jugar un rol no predeterminado en un campo social específico.

En el campo de la historiografía son numerosos los estudios que desde distintos planos se han realizado sobre la **performance**; pero consideramos valioso rescatar el trabajo de Jean-Claude Schmitt debido a la recuperación que ha hecho del término gesto en los estudios performativos. Empleando como punto de partida los estudios de Jacques Le Goff, quien había afirmado que la sociedad medieval constituyó una civilización del gesto (1964, p. 440), Schmitt agrega que revistió esta característica tanto porque los gestos tuvieron un rol regulador insustituible en la definición de la identidad y las relaciones sociales como porque fue objeto de estudio y reflexión ya en la misma Edad Media.

Fue un objeto central de reflexión, pues no se lo entendió como un mero asunto de etiqueta, sino que “ces gestes font des hommes ce qu’ils sont” (Schmitt, 1990, p. 14). Y esta idea se puede entender como una constante, pues las humanidades y las ciencias sociales analizan la gestualidad por su capacidad de cristalizar en cada acto individual unos marcos convencionales que explican una sociedad. El cuerpo es puesto en movimiento, es decir, el gesto aúna una acción práctica con un sentido particular que viene a expresar (Bourdin y Amorim, 2022, p. 13). Desde una mirada histórica, un determinado movimiento corporal deviene en gesto cuando se une a un sentido que no es arbitrario sino que se ancla en una función práctica anterior.

Sin embargo, desde una mirada artística el valor expresivo del gesto radica en su capacidad poética de romper con el marco de época y no por su adecuación a él. Georges Didi-Huberman ha recuperado en sus investigaciones algunas conclusiones que Charles Darwin recogió en **La expresión de las emociones de los hombres y los animales** (1872). Acorde con ellas, la gestualidad debe entenderse primero como una huella conformada por una reacción prevolitiva del sistema nervioso a un estímulo. Solo la reafirmación de la huella por el hábito nos permite reproducir el gesto voluntariamente, desplazándolo a otros ámbitos ajenos a su función utilitaria. Por último, en su desarrollo, los gestos adquieren la capacidad antitética de expresar lo contrario, remarcando su inutilidad fisiológica para ganar expresividad. Los gestos, como las **Pathosformeln** de Aby Warburg son reversibles. En su intemporalidad o intempestividad, así como en su inutilidad el gesto se volvería plenamente expresivo.

Es cierto que en la actualidad, Georges Didi-Huberman encarna una posición extrema de la gestualidad dentro de la teoría del arte, que se entronca con una mirada warburgiana. Pero es este posicionamiento el que lo hace interesante para reflexionar sobre lo gestual o performativo. Aby Warburg, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, se propuso elaborar una teoría del arte no-histórica, en tanto no progresiva, del Renacimiento italiano. Para él, el arte renacentista conformaba un conjunto de formas expresivas, es decir, formas patéticas o **Pathosformeln**. Este posicionamiento frente al arte recupera la corporalidad en la expresión artística; por lo que Didi-Huberman (2008^a, p. 14) considera que toda estética conlleva una “estésica”, es decir, una

Sensorario: diccionario de términos sensoriales

Gerardo Fabián Rodríguez (dir.)

1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021.

ISBN 978-987-544-994-7

sensorialidad. Pero al no haber sensación posible sin movimiento, presente o pasado del cuerpo, toda estética acaba anclándose en la expresividad de un cuerpo que performativamente estimula los sentidos del espectador.

El cuerpo es una materia moldeada por el gesto, es un cuerpo en movimiento, en danza. Para Didi-Huberman, el movimiento corporal debe entenderse como una danza que revela, repite y repiensa unas formas que son inmemoriales. La gran diferencia que presenta este abordaje del gesto respecto del que podríamos denominar histórico es la imposibilidad de definir una línea causal, pues el gesto, o al menos parte de él, se posiciona fuera de la consciencia, más allá del recuerdo. Se ancla en una memoria inmemorial; valga el oxímoron que este sintagma perfila en tanto sirve para materializar en el plano verbal la tensión de tiempos que el gesto hace emerger sintomáticamente.

Desde la visión de Warburg, no sería adecuado pensar en una idea, un concepto o una regulación que modele el gesto, sus formas corpóreas en el tiempo y en el espacio. No hay anterioridad ni intencionalidad a la que remitirse, todo se da superficial y sintomáticamente. El cuerpo se ve sometido a una emoción, a una fuerza patética que no se posiciona atrás, que no debe exhumarse, sino que anida en la misma forma del gesto que delinea. No hay forma y emoción, solo *Pathosformeln*. El cuerpo siempre es un montaje de tiempos (Didi-Huberman, 2002, p. 124). Una superposición del tiempo presente, el plano histórico en donde se ancla, y de una temporalidad inmemorial, primitiva. La *Pathosformeln* o “forma afectiva primitiva” es un gesto a la antigua clavado en los gestos actuales, pero no como imitación o renacimiento. El tiempo histórico es un espiral de tiempos. El anacronismo anuda el tiempo en que vivimos, hecho de presentes y pasados reminiscentes (Asiss-González, 2019). Se habla aquí de una supervivencia, de un fósil *del* movimiento manifestado como fósil *en* movimiento que, en tanto síntoma, se debe intentar comprender qué está expresando esa fórmula primitiva en su actualización.

La *Pathosformeln* tiene por función fijar emociones y movimientos para luego alojarse en una memoria colectiva e inconsciente, solo accesible en el gesto del cuerpo, capaz de articular la animalidad corporal, la psique y el simbolismo. Por ello, el gesto, sus formas patéticas, nos hacen confrontar con lo no-histórico,

con la pulsión, lo biológico, el cuerpo; pero también con lo histórico, con el símbolo, con la cultura.

El gesto dialoga con un contexto y se expresa a través de una cultura sin lograr nunca la síntesis. Es un acto poético que rompe el plano histórico de lo aparente, mostrando su convencionalismo, y en su ruptura el trasfondo inconsciente en que se sostiene y ancla: lo dionisiaco tras lo apolíneo. El gesto siempre excede a la cultura, porque excede a un sentido único. No es signo o idea, sino carne y mueca anacrónica (Didi-Huberman, 2008b, p. 284).

El gesto es la reacción del cuerpo a una situación puntual de miedo, deseo, duelo o desesperación; pero esa gestualidad posee una antigüedad que remite a la profundidad del tiempo, a una oscuridad sin bordes (Didi-Huberman, 2005, p. 39). Didi-Huberman metaforiza al aire y la piedra para expresar las dos caras del gesto: su evanescencia y su permanencia en un pasado siempre reactivado. En ese encuentro que es siempre un choque antes que una confluencia, el cuerpo se vuelve un terreno en que se transmite la larga duración de una memoria inaccesible por otro camino. En síntesis, en el planteo warburgiano de Didi-Huberman, los gestos son ámbitos de reminiscencia (2008b, p. 289).

En el teatro, el dramaturgo argentino Pompeyo Audivert ha expresado posiciones similares a las de Didi-Huberman sobre las artes que trabajan con imágenes detenidas (pintura, fotografía y escultura) o que se basan en el registro de cuerpos en movimiento (cine y videojuegos). Lo efímero del movimiento corporal del teatro acentúa su carácter performativo, al igual que ocurre con la danza; son expresiones artísticas pensadas para evanecer.

Para Audivert, el teatro es capaz de reflejar lo histórico y lo esencial, que califica como anti histórico; este arte logra mezclar opuestos confrontándonos con una visión poética que considera condición de posibilidad para que el ser humano se constituya en tanto tal, posea una historia y un mundo: “Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia” (Audivert, 2022, p. 1). El arte, las artes, son el nexo entre el hombre y su ser poético, su sí mismo más vasto, su ser otro.

Por su búsqueda de la disolución de lo identitario, detenerse en el plano psíquico del sujeto para rastrear las raíces de un gesto, de una conducta, resulta

Sensorario: diccionario de términos sensoriales

Gerardo Fabián Rodríguez (dir.)

1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021.

ISBN 978-987-544-994-7

reduccionista. La fuerza poética que convoca el cuerpo en movimiento debe superar esta barrera para sumergirse en la profundidad de lo inconsciente y de lo colectivo con su proliferación de sentidos.

Lo poético rompe o debiera romper la superficie histórica, el reflejo de una época, que Audivert identifica con el plano histórico de las convenciones. Tras esta ruptura del espejo de la época y operado un desplazamiento, la verdad se reduce a las grietas, al destello en el choque en términos de Walter Benjamin. Las artes poseen la capacidad de generar un espacio de descontextualización de los gestos de una sociedad, poner en riesgo lo real para impugnarle su carácter unívoco, habilitando otros reales en el plano de la ficción. Lo que el cuerpo ha aprendido gracias a la repetición desde la más tierna infancia, acto en el que los juegos tienen un papel central (Benjamin, 2015, pp. 30-31), lo que ha naturalizado como acciones posibles debe ponerse en entredicho para ver lo que puede contener y los límites difusos de la identidad que lo habita.

Es sobre el cuerpo, en este caso del actor según Audivert, donde se produce el reflejo, la encarnación de la época, y también la ruptura, la rasgadura. El teatro, antes que espejo realista, debe ser la piedra que rompe la mimesis para hacer emerger el sentido. El teatro ubica al espectador en la superficie rota hecha de reflejos y de ocultamientos. Muestra las apariencias, las convenciones, y lo informe que las sostiene.

En los gestos del *Gernica* de Pablo Picasso se expresa el dolor del hecho histórico que retrata, pero su interpelación artística se consigue gracias a una gestualidad intemporal, a unas manos y unos rostros desfigurados, retorcidos. Lo no-histórico en el gesto podría verse como un equivalente de los arquetipos en la literatura. Es decir que en el cuerpo y en la palabra es posible estudiar ambos planos, el histórico, el de las convenciones o usos que se hacen de las posibilidades de lo corporal o lo verbal; pero también dar cuenta de lo poético en ellos, tensionarlos hasta la ruptura para hacer emerger lo intemporal, lo permanente, el sentido abierto y paradójico en constante redefinición.

Bibliografía:

Sensonario: diccionario de términos sensoriales
Gerardo Fabián Rodríguez (dir.)
1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021.
ISBN 978-987-544-994-7

- ASSISS-GONZÁLEZ, Federico, “La historia y el anacronismo. La representación anacrónica del pasado”, *Agón: Revista de Filosofía teórica y práctica*, 1, 2 (2019), pp. 81-94. Pompeyo AUDIVERT, Pompeyo, “El piedrazo en el espejo”, 2022, pp. 1-2. <https://www.teatroelcuervo.com.ar/material-para-alumnos>
- BENJAMIN, Walter, *Juguetes*, Madrid, Casimiro libros, 2015.
- BOURDIN, Gabriel Luis y SOARES DE AMORIM, Siloé, “El gesto antropológico en la actualidad”, *Revista Mundaú*, 11 (2022), pp. 12-18.
- BURKE, Peter, “Performing History: The Importance of Occasions”, *Rethinking History*, 9, 1 (2005), pp. 35-52.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d’air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, París, Minuit, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *El bailaor de soledades*, Trad. Dolores Aguilera, Valencia, Pre-textos, 2008a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “El gesto fantasma”, *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008b), pp. 280-291.
- JOUSSE, Marcel, *L’anthropologie du geste* [2ª ed.], París, Gallimard, 2008.
- LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l’Occident médiéval*, París, Arthaud, 1965.
- MAUSS, Marcel, “Técnicas y movimientos corporales”, en *Sociología y Antropología*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971, pp. 337-356.
- ONION, Charles T. (ed.), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 668.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l’Occident medieval*, París, Galimard, 1990.