

# El cuerpo indecible

## o la eterna ironía de la comunidad.

### La performance como metodología crítica.

#### María Soledad Falabella Luco

Académica del Instituto de Humanidades, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile; Ph.D. en Literatura y Lenguas Hispánicas en la Universidad de California, Berkeley. Ha publicado los libros *¿Qué será de Chile en el Cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral* (Fundación Andes, Ed. LOM, 2003); Coeditora de *Hilando en la Memoria: Curriao, Huinao, Millapan, Manquepillan, Panchillo, Pinda, Rupailaf*, primera antología de poetas mujeres mapuche (Ed. Cuarto Propio, 2006); *Cantando la infancia, Chile y la tierra americana. Antología poética de Gabriela Mistral para niñas y niños* (MINEDUC, 2008). Asimismo, ha publicado artículos sobre poesía, performance y memoria en relación al género, la sexualidad y la modernidad en América Latina.

#### Gonzalo Rabanal

Performer y artista visual. Sus trabajos incluyen varias performance vídeo instalación en Santiago de Chile: *Sagrada Familia*, Centro Cultural Alameda, (2001); *Cría cuervo*, Museo de Arte Contemporáneo, Bienal de Vídeo y Artes Electrónicas, (2002); *Maldecir la letra*, Museo de Arte Contemporáneo, Bienal de Vídeo y Artes Electrónicas, (2004); *El cuerpo indecible*, Universidad Diego Portales (2007); y varias performance: *Hábeas corpus* (2004); *Dos puntas*, Muestra Colectiva Chile-España, Centro Cultural Matucana Cien (2004); *Contra restos perdidos*, Instituto ARCOS (2006); *Padres hijos y madres*, Centro Cultural Recoleta (2007); *Discursos de la ruina y la pobreza*, Seminario Internacional de Psicología para la Liberación, Universidad de Chile.



#### Resumen

En el presente artículo se describe, contextualiza y problematiza la performance *El cuerpo indecible* desarrollada en septiembre de 2007 en el hall principal del la Casa Central de la Universidad Diego Portales, en el marco del coloquio internacional *Hegel, pensador de la actualidad*. En este contexto se propuso hacer una intervención que provocara una inflexión en la manera en cómo tradicionalmente se reflexiona en circunstancias como estas: a través de un coloquio de académicos que se instalan dentro de una comunidad de iniciados en la cultura letrada cuya legitimidad se basa en la escritura. La intervención se basó en una performance que interpeló el texto conmemorado como cuerpo y materialidad viva en el aquí y ahora, portadora y transmisora de saberes. Además, se trabajó con los cuerpos inscritos en la obra de Hegel, en nuestro caso, el cuerpo de “la mujer”, y con la herencia colonial de la letra escrita en América Latina.

**Palabras clave:** Hegel, performance, género, escritura, Chile.

#### Abstracts

*This article contextualizes and presents El cuerpo indecible (“The unsayable body”) performed on September, 2007, in the hall of the Main Building of Universidad Diego Portales, in the contexts of the International Colloquium Hegel, thinker of the present. This performance was developed to juxtapose and question the traditional ways in which academia produces knowledge in these kind of events: through a colloquium of experts, who have constituted themselves in a lettered community. Our objective was to query the commemorated text as body, live materiality, and carrier and producer of knowledge. Specifically, we addressed both the bodies inscribed in Hegel’s work, “woman”, and the colonial heritage of the letter in Latin America.*

**Keywords:** Hegel, performance, gender, writing, Chile.

## 1. Conmemorando el bicentenario de la *Fenomenología del espíritu*: la inscripción del *Cuerpo indecible*

En septiembre de 2007 la Universidad Diego Portales organizó el coloquio internacional *Hegel, pensador de la actualidad* con el fin de conmemorar el bicentenario de la *Fenomenología del espíritu* (1807) de G.W.F. Hegel. El evento chileno se sumó a la conmemoración global de este filósofo alemán del siglo XIX quien, entre otros, configuró filosóficamente la normatividad del Estado moderno y su regulación de los cuerpos. En este contexto, se propuso hacer una intervención que provocara una inflexión en la manera en cómo tradicionalmente se reflexiona en circunstancias como estas: a través de un coloquio de académicos que se instalan desde la palabra como lógica racional y ley, el *logos*, dentro de una comunidad de iniciados en la cultura letrada cuya legitimidad se basa en la escritura. Es importante tener en mente que

la escritura es una técnica que permite distanciar el texto del “aquí y el ahora” y la vida misma, de la enunciación del discurso, excluyendo el cuerpo como *locus* del saber (Taylor 18). A cambio, mediante la escritura, el discurso adquiere capacidad de desplazamiento y poder de expansión.<sup>1</sup> La intervención que llevamos a cabo se basó en una performance<sup>2</sup> que interpeló el texto conmemorado

1. Para más profundidad sobre el impacto de la escritura, ver el trabajo de Michel Foucault, Ángel Rama, Michel de Certeau.
2. ¿Qué significa la palabra *performance*? Su raíz es del francés antiguo *parfournir* cuando el francés deviene en el idioma oficial en la corte inglesa a partir del siglo XI con la invasión normanda. Actualmente, en inglés *lego* quiere decir desempeño o productividad. Hay estudios de la performance en ingeniería de sistemas, informática y otras disciplinas vinculadas a la productividad económica, el desempeño de un proceso, su “actuación”. De ahí que semánticamente también se la use en asociación al teatro y otros espectáculos como la política para referirse a la puesta en escena, o a la actuación de una actriz o actor, política o político. Por ejemplo, se puede decir en inglés “Me gusta la performance de XX en tal o cual obra”. O en el caso de la política “La performance de XX no estuvo a la altura de las expectativas”. Todo esto se refiere al uso cotidiano y actual de la palabra *performance* en inglés. Lo importante es retener que

como cuerpo y materialidad, esto es, reconociendo que la textualidad de la obra es en sí un cuerpo, una materialidad viva en el aquí y ahora, portadora y transmisora de saberes. Se buscó, también, trabajar con los cuerpos inscritos en la obra de Hegel, en nuestro caso, el cuerpo de “la mujer”, que como veremos en nuestro texto se posiciona como el “cuerpo indecible” inscrito en la *Fenomenología del espíritu* de G.W.F. Hegel.

En el presente artículo discutiremos los desafíos metodológicos de la pregunta por el cuerpo. En este sentido, nos preocupó averiguar los dispositivos críticos que nos permitirían articular una epistemología capaz de dar cuenta del acontecimiento, el entramado de lenguajes y los componentes simbólicos que articularon el coloquio.<sup>3</sup> Luego, pasaremos a presentar y comentar la performance *El cuerpo indecible* desarrollada el 6 de septiembre de 2007, en el *hall* principal del la Casa Central de la Universidad Diego Portales, el Palacio Piwonka,<sup>4</sup> en el marco del coloquio internacional *Hegel, pensador de la actualidad*.

En primer lugar, quisiéramos resaltar que rescatar una instancia que use el cuerpo y su materialidad inmediata para interpelar una obra como la *Fenomenología del espíritu* resultó no sólo productivo, sino también pertinente: en este texto fundamental de la filosofía occidental moderna, Hegel recurre a la materialidad del lenguaje, su peso e inmediatez, para producir sentido

y transmitir conocimiento. En esta obra, el cuerpo de la escritura, esto es, el significante puro, y el trabajo que el autor lleva a cabo sobre este, son protagonistas: para llegar al Espíritu no sólo es necesario comprender, sino también sentir, luchar y trabajar con la resistencia de la textualidad “imposible” de la obra.

El significado es donde radica el concepto, es lo abstracto e intangible. Como señala Diana Taylor, la cultura académica ha privilegiado el archivo, privilegio que como veremos más adelante, en América Latina se intensifica a través de la Conquista (Taylor 18). El resultado es que la cultura letrada, que privilegia la claridad y la lógica transparente, cuenta con una legitimidad que excluye el cuerpo como *locus* de producción y transmisión epistemológica, esto es, lo que Taylor denomina *repertorio*. Sin embargo, la *Fenomenología del espíritu* está escrita en un tipo de discurso en la que se yuxtaponen ambas lógicas, tanto la discursiva como la corporal, ya que se trabaja tanto con el archivo como con el repertorio: a pesar de ser una obra que se inserta claramente en una tradición letrada e intelectual, la textualidad no tiene nada de transparente, ni en alemán, ni menos en sus traducciones. Hegel, receptor del Siglo de Oro español (igual que toda su generación y la precedente), fue lector de la generación de Cervantes y Calderón de la Barca. De hecho, en la *Estética* Hegel trabaja sobre *El Quijote*. Otra discusión importante de la época –si bien es una generación un poco anterior a la de Hegel, pero ciertamente es una de la cual se hace cargo– es la que Hans Georg Hamman tiene con Kant en relación con la actitud ingenua del último respecto a los poderes “luminosos” de la razón y el lenguaje transparente. Hamman celebraba la importancia de lo que él llamaba el “lenguaje macarrónico”, esto es, lenguaje oscuro y paradójico, capaz de resistirse a la razón y a una inteligibilidad inmediata. El valor de dicho lenguaje era el de ser capaz de transmitir las particularidades de una identidad, de una nación, por ejemplo. De hecho, Hegel se hace cargo en el plano discursivo textual de esta discusión en la *Fenomenología*: trabaja sobre la forma (cuerpo) del lenguaje, alterando la sintaxis tanto a nivel oracional como textual, generando una sintaxis paralela a través de un metalenguaje, y una cosmovisión propia (todos ellos elementos poéticos

se refiere al desempeño, actuación, productividad, efectividad en el impacto sobre el mundo, en un escenario determinado como la ingeniería, la economía o lo público, incluyendo espectáculo y política.

3. Debo al artículo de María de la Luz Hurtado, “La performance de los juegos florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos” la posibilidad de encontrar las palabras adecuadas para abordar y valorar el escenario, “el entramado de lenguajes y componentes”, al cual se dedica el presente ensayo.

4. La Casa Central de la Universidad Diego Portales se ubica en el Palacio Piwonka, construido en 1925 por los arquitectos Manuel Cifuentes y Alberto Siegel. Este inmueble de conservación histórica fue adquirido en 1997 por la UDP y rehabilitado por los arquitectos Jorge Neubauer y Ximena Zambrano.

La marcada inspiración francesa se manifiesta en los elementos decorativos exteriores (dinteles en arco carpanel decorados con guirnalda, columnas con capiteles, balaustros superiores y otros detalles). Los materiales utilizados en la construcción (pino oregón, vitreaux, parquetes y quincallería) se trajeron desde Europa y aún se conservan en perfecto estado. (<http://www.udp.cl/home/infraestructura/plan.htm#> Universidad Digo Portales 10 de julio, 2008.)

propios de una obra poética).<sup>5</sup> Entonces, teniendo en cuenta el escenario tradicional de un coloquio como el que nos convocaba, ¿cómo incluir el cuerpo (cuerpo textual y cuerpo humano) como un lugar de producción y transmisión de saber en un evento como este?

En segundo lugar, el cuerpo implica hacerse cargo del aquí y del ahora, la inmediatez del acontecimiento; por ello comenzamos por la pregunta ¿cómo pensar desde el aquí y el ahora (Santiago de Chile, septiembre 2007) la *Fenomenología del espíritu* de Hegel? El hoy de Chile había recién elegido por primera vez en su historia a una mujer, Michelle Bachelet Jeria, Presidenta de la República, el máximo cargo de un gobierno democrático. Sin embargo, en la *Fenomenología* el autor utiliza a “la mujer” para configurar el negativo mismo de Estado moderno, exiliándola como “la eterna ironía de la comunidad” y “el enemigo interno” por excelencia. Es más, “la mujer” es relegada al ámbito privado y la familia. Este tipo de normativa no es exclusiva de Hegel, sino parte de una cultura en la que se busca organizar el mundo sobre la base de las dicotomías: hombre-mujer, público-privado, amigo-enemigo. En esta cultura, la mujer pública es una mujer “perdida”, “de mala vida”, “prostituta”.<sup>6</sup> Esto es, una mujer ilegítima e impropia, abyecta y que no pertenece. Según esta mentalidad, no existe la posibilidad de un cuerpo-mujer que legítimamente acceda a un espacio político con autoridad. Hegel, al poner esta tradición por escrito la fija, la convierte en ley. Otros se podrán legitimar en su texto, nada menos que la *Fenomenología*, para justificar su violencia contra las mujeres.

Para ponderar la importancia de este gesto, es fundamental tener en mente que históricamente la filosofía ha sido constituida como una disciplina cuyo canon tiene un sesgo sexual fuerte: los autores clásicos son todos

hombres (Jagentowitz Mills 11). Sin embargo, los textos escritos por estos hombres letrados inscriben discursivamente a las mujeres: les atribuyen una naturaleza fija y esencializante, convirtiendo el “ser mujer” en un lugar subordinado y negativo (Lloyd 27). El efecto del discurso moderno letrado ha sido la constitución de un mundo marcadamente sesgado por la diferencia sexual.

Es importante resaltar, también, que el canon filosófico cumple un rol orientador respecto de cómo concebimos y justificamos nuestro mundo, en especial el político, esto es, lo que tradicionalmente se reconoce como el espacio público por excelencia. En efecto, la filosofía es la disciplina que se ha constituido en el lugar privilegiado para pensar la razón y la justicia, es decir, las características fundamentales que nos definen como seres humanos. Por ello, el sesgo genérico sexual ideológico del discurso filosófico produce un efecto iterativo, generador de una ideología que reproduce prácticas que, acumuladas en el tiempo, cumplen el rol de naturalizar dicha ideología como algo “normal”. El efecto de que un autor canónico como Hegel inscriba a “la mujer” en el ámbito de lo privado, la familia, la perversión, la intriga, esto es, la negatividad, resulta normativo. En la próxima sección revisaremos cómo Judith Butler sostiene que este efecto iterativo del discurso genera incluso cuerpos normados por su sesgo ideológico, lo que ella llama performatividad. A nivel histórico, el sesgo ideológico patriarcal pasa a constituirse en “sentido común”, por lo que se rinde invisible como dispositivo. Con el tiempo, ha pasado a producir su propia tradición y prestigio.

Específicamente, en la *Fenomenología del espíritu* Hegel establece la distinción entre lo público y lo privado a base de la diferencia entre lo femenino y lo masculino, esto es, la participación de los seres humanos en los asuntos de la polis y su reconocimiento como ciudadanos estará normada por su sexo. Esta concepción del reconocimiento y la vida política y pública de la sociedad moderna se desarrolla a lo largo de la obra; sin embargo, hay un pasaje en particular que parece ejemplar para dar cuenta del discurso y la ideología que marcan la normatividad que establece la identidad entre “la mujer”, el ámbito privado, la familia y lo negativo:

Ya que la comunidad sólo se da en la existencia general

5. Como es sabido, Hegel, durante sus estudios, fue compañero de estudio de Hölderlin. Ambos discutían sobre cuál sería el lenguaje más adecuado para llegar al espíritu. El poeta sostenía que era la poesía y el filósofo, la filosofía. La *Fenomenología del espíritu* es la respuesta de Hegel a esta inquietud. Esta obra fue escrita en diálogo con el poeta y claramente influenciada por él.

6. La lengua, institución social por excelencia, aún exhibe huellas de esta mentalidad: de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, *mujer pública* es, junto con *mujer mundana* y *perdida*, *ramera*. (RAE *Diccionario de la Lengua Española*. Tomo II Madrid: RAE, 1992. 1414.) En cambio, *hombre público* es el “que interviene públicamente en los negocios políticos.” (RAE 1118)

mediante la destrucción de la felicidad de la familia y la disolución de la autoconsciencia individual, constituye para sí lo que va a reprimir, que a la vez es parte de su ser –la mujer, su enemigo interno total. Ésta –la eterna ironía de la comunidad– cambia a través de la intriga la meta general del gobierno en una meta privada, transforma su quehacer general en un trabajo de este individuo particular, y pervierte/trastoca la propiedad común al Estado en una posesión y un ornato de la Familia...<sup>7</sup>

El resultado de este pasaje textual es que se justifica la abyección de la mujer que participa de la vida pública y del gobierno, y su marginación y enclaustramiento en la familia y lo privado. La mujer queda convertida en el “enemigo interno total” de la comunidad, su “eterna ironía”. El texto de Hegel se revela como un dispositivo ideológico de normalización de la violencia sexual que, además, instala un enemigo interno: “La mujer, eterna ironía de la comunidad”. El género femenino se identifica con los males privados que contaminan lo público: la intriga, lo particular, la perversión que trastoca “la propiedad común al Estado en una posesión y un ornato de la Familia”. El aparato letrado del libro la *Fenomenología* y la academia como su contexto de actualización, normaliza la disposición de la exclusión absoluta de “la mujer” de la vida pública y, por ende, de la posibilidad de constituirse en un cuerpo válido, “apropiado”, inteligible en el ámbito público. Es decir, la *Fenomenología del espíritu* transforma todo el ser de la mujer, incluyendo su cuerpo, en algo fuera de la norma social, esto es, fuera del lenguaje. Es en este sentido que podemos hablar

7. La traducción es mía. El texto en alemán lee:

... *Indem das Gemeinwesen sich nur durch die Störung der Familienglückseligkeit und die Auflösung des Selbstbewußtseins in das allgemeine sein Bestehen gibt, erzeugt es sich an dem, was es unterdrückt und was ihm zugleich wesentlich ist, an der Weiblichkeit überhaupt seinen innern Feind. Diese - die ewige Ironie des Gemeinwesens - verändert durch die Intrige den allgemeinen Zweck der Regierung in einen Privatzweck, verwandelt ihre allgemeine Tätigkeit in ein Werk dieses bestimmten Individuums, und verkehrt das allgemeine Eigentum des Staats zu einem Besitz und Putz der Familie...* (Hegel. G.W.F. *Die Faenomenologie des Geistes*. XX) La negrita es mía.

*Verkehrt* es el participio perfecto de *verkehren*, palabra que en alemán significa traficar, torcer, equivocar, pervertir. Hegel la usa con frecuencia para señalar el equívoco y la perversión que son las mujeres. También, en la acepción de tráfico es la palabra que se usa para hablar de intercambio económico, lo que le da un doble filo al concepto antropológico del intercambio de mujeres o tráfico de mujeres, hito que permite la constitución de lo social según Lévi-Strauss.

del cuerpo de “la mujer” en la *Fenomenología del espíritu* como un “cuerpo indecible”.

Por la geopolítica del momento y el lugar en el que la obra de Hegel se produce, ésta recauda el mayor prestigio para América Latina, normalizando la violencia contra las mujeres y sus cuerpos. La cultura letrada latinoamericana diseminó la obra sin lecturas que cuestionaran esta violencia. Así, se naturalizó la ideología y se le otorgó autoridad letrada, autoridad que además en América Latina tiene un “aura sacerdotal”, según el crítico uruguayo Ángel Rama, quien plantea que el letrado en América Latina tiene una “autoridad” especial (23). Siguiendo a Walter Benjamin, se trata de un sujeto que aún descansa en la “autenticidad”, en este caso, del sujeto: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica” (3). Es más: no nos olvidemos que en este caso no se trata de cualquier letrado, sino que del mismo Hegel, cuyo poder aurático en las aulas aún se puede observar en la seriedad y acato con que se trata su nombre. Como señala Seyla Benhabib en *On Hegel, Women, and Irony*, pertenece al “canon de los Padres, con “p” mayúscula” (Jagentowitz Mills 26).

Esto nos devuelve a la cuestión de que uno de los efectos más vigentes, y por ello más nocivo del legado colonial de la cultura letrada, es que ha cimentado su prestigio en ser el único capaz de “interpretar” los textos canónicos (y verdaderos). Entonces, ¿con qué artilugios hay que “armarse” para resistirse al fetiche de la letra occidental que circunda a esta obra de Hegel? ¿Cómo oponerse a su deseo de poder y prestigio normalizador, naturalizador e invisibilizador de los dispositivos ideológicos operantes, en especial de la violencia contra las mujeres inscrita en el texto? Y, ¿qué hacer frente al peso ideológico y aurático de tal acontecimiento?

Es más: ¿caso no hay algo incómodo en los efectos históricos de la lectura de este texto pilar de la tradición alemana moderna, tradición que incluye dos guerras mundiales y el horror del Holocausto? Entonces, ¿cómo leer en el Chile de la posdictadura a Hegel, esto es, durante una transición a la democracia plagada de “padres” pasados y presentes que no parece nunca terminar? No

olvidemos que Hegel, en la *Fenomenología*, enuncia el negativo Absoluto e instala la utilidad del enemigo interno (en el caso de la *Fenomenología* “la mujer”) para la unificación de la nación, ambas estrategias de dominación practicadas durante la dictadura militar de Pinochet. En consecuencia, ¿qué significa la operación de volver a leer la *Fenomenología* hoy en Chile, sobre todo teniendo en mente lo que Patricio Marchant denomina la “derrota de la única gran experiencia ético-política de la historia nacional... (...). Catástrofe política –vale decir, integral– chilena, parálisis”. (Olea y Fariña 55)

En este sentido, la teoría crítica, el pensamiento latinoamericano, los estudios de género y de la performance son una rica fuente de pensamiento contemporáneo que entrega conceptos y dispositivos metodológicos para llevar a cabo una urgente crítica a la normatividad disciplinaria que avala la celebración de discursividades portadoras de una violencia colonial y genérico-sexual, en cuyas vísceras opera la técnica racional del saber del patriarca, *animus* de la ciencia moderna. Como señalan Theodore Adorno y Max Horkheimer en *La dialéctica del Iluminismo*, el pensamiento “ciegamente pragmático” y “patriarcal” de la modernidad y de “las masas técnicamente educadas de hoy” tiene “una misteriosa actitud de caer bajo cualquier despotismo” (19). ¿Cómo resistirse ante el despotismo de la letra ilustrada, de la instalación del *logos* como única razón válida para producir y transmitir conocimiento?

## 2. De El segundo sexo a la performance

La filósofa Simone de Beauvoir se inspira en la dialéctica del amo y el esclavo de la *Fenomenología del espíritu* para representar la relación de subordinación que las mujeres tienen *vis á vis* los hombres. En *El segundo sexo* la autora sostiene que en la vida actual “la mujer” es pura negatividad: lo “no masculino”, “el Otro” del hombre por antonomasia. Convertida en “lo Otro”, “la mujer” existe alienada de sí misma. Famosamente, De Beauvoir declara: “No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad a la hembra

humana; la civilización es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino” (13). Lo importante de este aporte es el enfoque de De Beauvoir en el devenir mujer. Respecto a la relación de las mujeres con su cuerpo, ella argumenta que debe ser el cuerpo de la mujer un instrumento de libertad.

Basándose en este aporte fundamental de Simone de Beauvoir, en *Género en disputa* la teórica de los estudios de la performance Judith Butler comenta:

... si el género es algo en que uno se convierte –pero que uno nunca puede ser–, entonces el género es en sí una especie de transformación o actividad, y ese género no debe concebirse como un sustantivo, una cosa sustancial o una marca cultural estática, sino más bien como algún tipo de acción incesante y repetida. (143)

De esta manera, Butler aprovecha la teoría de la performatividad del lenguaje y el poder iteracional de este para plantearse que la identidad de género es un efecto de las prácticas discursivas (51). Así, para Butler, la diferencia genérica sexual no es algo sustantivo, sino que “el efecto de género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reglamentadoras de la coherencia de género”. Esto le permite argumentar que:

...el género resulta ser performativo, es decir, que constituye la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. El desafío que implica replantear las categorías de género fuera de la metafísica de la sustancia tendrá que tomar en cuenta la pertinencia de la afirmación que hace Nietzsche en *La genealogía de la moral* en cuanto a que “no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, del actuar, del devenir; ‘el agente’ ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo. (58).

Al sostener que el género es performativo, lo que está planteando Butler es que la materialidad del género es un efecto de la iterabilidad del sistema cultural por excelencia: el lenguaje. Los actos de habla hacen una performance cuyo efecto es, entre muchos otros, lo que conocemos como identidad genérico sexual: “...no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, según se dice, son resultado de ésta” (58). Así, la performance del lenguaje

construye los cuerpos normados en que la diferencia sexual se inscribe como una posibilidad de inteligibilidad y dominación. Entonces y teniendo esto en mente, ¿cómo interpelar la dominación inscrita en la *Fenomenología del espíritu*, según la cual el ser inteligible como mujer condena a ser “la eterna ironía de la comunidad”? ¿Cuál es el destino de “la mujer” que se hace y se asume como “pública”? ¿La ininteligibilidad? Esto es, ¿al ser “mujer pública” se está condenada al fracaso desde un principio? ¿Acaso se trata de una imposibilidad estructural de la ideología imperante, es decir, una forclusión? Y, ¿cómo indagar sobre esta imposibilidad, cómo rendir esta forclusión productiva?

Es importante en este punto tener en mente lo que plantea Diana Taylor cuando destaca la liminalidad del campo de la performance y los beneficios de pensar desde el cuerpo como lugar de producción y transmisión epistemológica. En su libro *The Archive and the Repertoire* argumenta que estudios de la performance tienen un aspecto “radical” altamente productivo en el plano metodológico: no sólo situado en la crisis misma del saber, sino capaces de integrar la crisis como motor epistémico de su producción. Para Taylor, esta radicalidad se deja ver en su resistencia a la traducción:

La performance conlleva la posibilidad del cuestionamiento (desafío y provocación), incluso el cuestionamiento interno. Como concepto, simultáneamente connota un proceso, una praxis, una episteme, un modo de transmisión, un logro y una manera de intervenir en el mundo, por lo que excede con creces de las otras palabras que se ofrecen en vez de ella. (15)<sup>8</sup>

En efecto, no hay palabra en la lengua castellana que traduzca “performance”, y, por lo mismo, se usa tomada directamente del inglés. Como bien lo señala Diana Taylor, no es una palabra cómoda. Su genealogía tiene que ver con la necesidad de nombrar prácticas materiales que se instalan en las fronteras mismas de las concepciones disciplinares profesionalizantes y la

constitución de identidades nacionales heredadas del siglo XIX (26). Por ejemplo, la performance nos obliga a repensar los límites disciplinares modernos: ¿Desde dónde hablamos cuando hablamos de performance? ¿El crítico o estudioso de la performance a qué disciplina pertenece, a qué tradición? Y, ¿las y los artistas de performance son actores, pintores, bailarines, escritores, músicos o poetas?

Luego, en el ámbito de constitución de identidad nacional, también la palabra performance trae consigo una incomodidad: ¿Corresponde hablar de performance en Chile? O sea, ¿es apropiado usar este término para hablar de algo que ni siquiera tiene una palabra “propia” en nuestra lengua materna? ¿Acaso no se tratará de algo prestado, importado, falta de autenticidad, de raíces locales, de territorialidad?

Finalmente, también está la pregunta por la lengua, el castellano, ya que ni el castellano de Chile, ni ningún castellano que se conozca, acoge el significado referido por el significante “performance”: no hay palabra castellana equivalente, por lo que no hay traducción inmediata, fácil, rápida y, sobre todo, nacional. Entonces, ¿qué nos dice el fenómeno de la performance en Chile sobre nosotros como hablantes de la lengua nacional chilena sobre nuestros dominios, apropiaciones y abyecciones? ¿Cuál es el significado y cuál es, además, su productividad? ¿Obtiene la negatividad su producción también de esta “omisión”, de esta “aporía” de la performance en el territorio de la lengua castellana? ¿Qué lugares estamos pensando entonces cuando pensamos en la performance? ¿Cómo significar esos lugares si la lengua no da?

Ante este escenario, nuestra opción fue por el repliegue de un discurso textual hacia una búsqueda experimental de una epistemología material capaz de dar cuenta del acontecimiento –conmemorar la *Fenomenología del espíritu* en el Chile del 2007– con toda la complejidad de su instalación, incluyendo la opacidad, la materialidad del cuerpo que se resiste al logos y la negatividad enunciada en dicha obra. Esto es, el pasaje específicamente escogido para nuestra reflexión: una comunidad que sólo es posible mediante la destrucción de la felicidad familiar, destrucción que constituye a “la mujer” como lo negativo, lo que hay que reprimir (y que

8. Taylor 15. La traducción es mía.

En el original: *Performance carries the possibility of challenge, even self challenge, within it. As a term simultaneously connoting a process, a praxis, an episteme, a mode of transmission, an accomplishment, and a means of intervening in the world, it far exceeds the possibilities of these other words offered in its place.*

paradójicamente es parte de su ser), “su enemigo interno total”. Pensemos en Chile como ficción de una nación unida y homogénea, “Puro Chile”. Y en la tradición de las “guerras” de exterminio interno, incluyendo la Ley de Seguridad Nacional del Estado, en la historia de nuestro país.

### 3. El exceso de la obra: el acontecimiento de *El cuerpo indecible*

La obra *El cuerpo indecible* es una performance planteada a partir de un diálogo entre los autores del presente artículo acerca de la necesidad de pensar críticamente el coloquio internacional *Hegel, pensador de la actualidad*, que conmemoró el bicentenario de la *Fenomenología del espíritu* de G.W.F. Hegel en septiembre de 2007 en la Universidad Diego Portales, Santiago, Chile. En específico, la pregunta era: ¿Qué dispositivos críticos nos permitirían articular una epistemología material capaz de dar cuenta de aquel entramado en toda la complejidad simbólica y material del acontecimiento en sí, desde el aquí y el ahora ‘en vivo’ de Santiago de Chile, 2007? ¿Cómo hacerse cargo del lugar en el cual se efectuó el coloquio, la Universidad Diego Portales? ¿Con qué lenguajes, materialidades y cuerpos?

El diálogo surgió a partir de una lectura cercana de un pasaje de la *Fenomenología* donde se establece la distinción entre lo público y lo privado a base de la diferencia entre lo femenino y lo masculino, y se justifica la expulsión de la mujer de la vida pública y del gobierno, confinándola al ámbito privado de la familia. El efecto de esta inscripción es que “la mujer” se convierte en una fuerza negativa para unificar a la comunidad: excluirla contribuye a conformar la nación. De esta manera, Hegel la convierte en el “exterior constitutivo”, en el “enemigo interno total” de la comunidad, su “eterna ironía”. Es más: como vimos más arriba, es en este texto que Hegel inscribe a “la mujer” literalmente en el ámbito de lo privado, la familia, la perversión y la intriga. La mujer pública queda estructuralmente excluida como posibilidad, está forcluida.

En definitiva, se trata de un texto en el cual se norma

la participación de los seres humanos en los asuntos de la *polis* y su reconocimiento como ciudadanos, se dice, estará normado por su sexo. La siguiente sección da cuenta de la obra de performance llevada a cabo por Gonzalo Rabanal y elaborada conjuntamente por los autores de este texto como respuesta a la interpelación del acontecimiento al que aludíamos. La escritura cambia de registro y estatus al incorporarse al trabajo con la materialidad de la performance, integrando varias estrategias discursivas, entre otras, la fotografía.

La escena se construye con dos Mujeres Públicas, con 50 años de oficio, madres, abuelas y tatarabuelas de familia, quienes protagonizan la pregunta por el lugar de las mujeres en la sociedad actual: ¿aún eterna la ironía de la comunidad?

En el hall se instalan sobre la alfombra roja y bajo un domo majestuoso dos siales de felpa, también roja. El aura decimonónica del lugar se impone: estamos en el hall de la Casa Central de la Universidad Diego Portales. Entre Padres se entienden: Hegel y Portales, el primero, “Padre de la Filosofía moderna” (en cuya normatividad se inscribe el Estado moderno), quien vivió entre 1770 y 1831. El segundo, Diego Portales, a quien bien puede calificarse como el “Padre del Estado chileno”, fue un contemporáneo de Hegel, ya que vivió entre 1793 y 1837. Ambos nombres propios están cargados de un aura decimonónica, de propiedad (tener propiedad convierte al sujeto en “propio”, en dueño, en un Don, Don Diego, Don Federico). El siglo XIX es el siglo en el que se legitima el Estado moderno, momento en el que se funda su autoridad. Ese es el legado de Portales, el legado de Hegel.

La performance intensifica el aura, se apropia del aura para llevarla más allá, darle otra vuelta de tuerca, rendirla opaca, material: hacerla cuerpo. Así, en la escena, un antiguo gramófono reproduce arias de Wagner cantadas por María Callas; el color rojo se acentúa en dos grandes bolas de lana del mismo color, el rojo de la sangre, de la menstruación, del adentro del cuerpo, de las vísceras. Hay asimismo dos monitores con un video documental sobre las vidas de las dos mujeres públicas



‘auténticas’ que participan de la performance, Doris y Lydia<sup>9</sup> –no olvidemos la definición de Benjamin sobre el aura: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”–. La emisión del documental autentifica la vida de Doris y Lydia. Sus trayectorias de vida, desde sus orígenes, se transmiten cifrando “su duración material” como “testificación histórica”. Los monitores proyectan doblemente y con doble eco el documental. Doble intensificación, que intensifica a la vez que distorsiona.

Las Mujeres Públicas ingresan a la escena. La presencia aurática de los cuerpos de las mujeres contribuye al sentido de la performance, comprometidas con el plan de la obra; ellas llegaron con sus cuerpos de trabajadoras sexuales, de “mujeres públicas”, de tejedoras y de besadoras. En este marco productivo, ellas se sientan

en el hall de la Casa Central de la Universidad Diego Portales para transferir las inquietudes y paradojas de lo extraño: pensar el bicentenario de la *Fenomenología del espíritu* en una casa de estudios privada, cuyo nombre es Diego Portales, en Santiago de Chile, muy, pero muy lejos de las metrópolis del pensar occidental desde donde escribió Hegel.

En este medio aurático intensificado y distorsionado, vestidas de novias y reinas, las mujeres se poseionan de su lugar, se lo apropian, se adueñan: son Doñas capaces de reproducir y fracturar lo instituido, rompiendo con el disciplinamiento que habita en el espacio de lo público: la mujer pública como la abyección, como el “cuerpo indecible”. Llegan con dones. Ellas, cuerpos portadores de saberes, productoras y transmisoras de saberes, trasladan a la escena su capacidad de articular transacciones, complicidades, duelos, pactos, cristalizando imaginarios y códigos de lenguaje cuerpo-habla: la mujer como esencia y substancia eterna. Aurática.

Los monitores reproducen su relato testimonial en

9. Pseudónimos de las mujeres públicas, una estrategia para proteger su identidad.

la calle, en los lugares, lenguajes y lenguas del cuerpo femenino, que imponen un comportamiento no modelado por los discursos de autoridad y legalidad. El eco reverberado abre y obstruye a la vez las vías de acceso y circulación a las áreas de las economías del tráfico del cuerpo y la posesión del deseo, suerte de administración-apropiación del otro por el poder del capital.

El performer–constructor va armando la escena entre las Doñas: sentadas sobre dos sitaliales de terciopelo rojo, las mujeres se hacen dueñas de su lugar. Ellas, a su vez, de cara al público, están vestidas de blanco y tejen una bufanda de lana roja. La potencia enunciativa de los cuerpos de las Doñas pertenece justamente al tejido social desde la invalidación como expulsión: “eterna ironía de la comunidad.” Ponen de manifiesto un linaje donde sus cuerpos significantes desafían, provocan a la dimensión instituyente en el imaginario de la norma y la vigilancia: “... cambia[n] a través de la intriga la meta general del gobierno en una meta privada, transforma[n] su quehacer general en un trabajo de este individuo particular,

y pervierte/trastoca la propiedad común al Estado en una posesión y un ornato de la familia...”. Las Doñas transforman, pervierten la norma, la trastocan.

Doris y Lidia constituyen los desplazamientos correspondientes a una relación cuerpo mujer y cuerpo de obra, construyendo un primer momento compuesto por una objetualidad enlazada para hacer los guiños correspondientes con la historia del arte y del poder, en este caso, el poder de la letra, de la ley y de la academia con sus cuerpos, el poder del capital privado, con su “oficio”.

Por un lado, la lana en madeja u ovillo envuelto es el elemento que referencia al mundo del trabajo doméstico, es el pasatiempo femenino cultural, determinado por la relación lineal de la hebra y el punto del palillo en su derecho, revés... o sea, su anverso-reverso, positivo-negativo, como ejercicio referido a la esposa que espera tejiendo a su Ulises, en una práctica de permanente transferencia conectada con su textura-texto. Las Doñas tejen-escriben esos relatos de calle, esas historias de burdel conectadas con sus vidas domésticas, ellas vienen a tejer las retóricas

*El cuerpo indecible.*



de lo vivencial en el acto performativo, desde donde se emplazan para producir con su empoderamiento otra historia (la de la performance).

Entre ambas Doñas, el Constructor arma un túnel de tela blanca, levemente translúcida. Es una extensión de la falda femenina. El performer gatilla lugares y pulsiona los deseos del hacer. En un primer momento de la obra, el performer, el Constructor, carpinterea los vestidos clavándolos con el alfiler de gancho. Su trabajo es una costura que viene a prolongar el faldón de las Doñas, para luego rematar los bordes al piso con clavos de seis pulgadas. Esta labor es una operación que obedece a las lecturas del dominio del corte y confección en el arte chileno; ellas no bordan letras, sino que anudan puntos (izquierdo-derecho), y trabajan sobre el plano, la superficie (de la calle-bufanda) de lana, que es el abrigo de un cuerpo que viene a envolver el “cuello” del cliente, que se hace cargo de la informalidad “pictórica” de la desfloración.

El Constructor cubre las cabezas de las Doñas con pañuelos blancos. Las doñas son ahora las Abuelas, se enmarcan en el estatus de las madres de las madres, para negar la conyugalidad, o sea, la reproducción y la intensificación de la mano de obra; en ese sentido, su oficio en cuanto trabajadoras sexuales es la obstrucción de la ciudad. Acá, la objetualidad no levanta animitas para pagar culpas; el objeto es parte de un accionar como obra en conexión con el cuerpo de obra: “La instalación no es una producción escenográfica, si bien, pone en escena una objetualidad reparatoria de la muerte de la madre. La ‘vanguardia chilena’ de los ochenta es deudora de este crimen (Mellado).

Las trabajadoras del sexo, las putas, prostitutas, la patinadoras, las ligeras de casco, las calientes, las califa, las relajatulas, la maracas, las chimbirocas, en este caso, son los apelativos que instalan la figura de dos “mujeres públicas” y que ingresan a la obra de performance con todo lo peyorativo en gloria y majestad; ellas son las





*El cuerpo indecible.*

Cortesía de Dinko Elichin Srost. Usadas con su permiso.

reinas en la obra para constituirse en amantes, en divas, en novias y madres del arte chileno.

Luego, el performer se desviste de su traje de Constructor, deshaciéndose de su lugar, función y utilidad.

Aparece la incomodidad frente a “lo diferente” o “lo extranjero”. Esto es, la intolerancia y violencia que suscita lo “impropio” en nuestra cultura nacional: comienza a aparecer el cuerpo desnudo.

El Individuo, ahora despojado de su ropa/identidad, se sitúa dentro del túnel. Inicia su labor: escribir con letras rojas: Mujer No-Estado, Mujer No-público. La escritura cuesta trabajo, es ardua. El Individuo debe luchar, trabajar sobre la tela-objeto, desde adentro, invisible. El trabajo se siente por su respiración, sus gemidos, por las fallas cuando falta tensión en la tela. El trabajo se siente por el tiempo que transcurre, demasiado tiempo, tiempo fuera de lo previsto, fuera de control, abierto al azar: fuera del cálculo.

La tensión genera unidad de tiempo y de espacio: se concentra el tiempo y el espacio en la punta del pincel del

Individuo que por dentro de la tela lucha por escribir.

Los Testigos-Lectores participan de la obra, comparten la condensación y la intensificación del tiempo-espacio: consagramos el aura. Somos testigos de la autenticidad del acontecimiento, en toda su intensidad, distorsión y complejidad. Somos testigos de “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica.”

Concluida su labor, sale, maleta en mano, el Cafiolo, el proxeneta que triunfa sobre la Naturaleza, que besa “románticamente” a las Abuelas.

Cambia la música clásica por el ritmo de un bolero de Los Cinco Latinos: “Déjame tres veces: Tú eres para mí...”.

En este escenario se instala la impronta identitaria, que no corresponde a sus representantes como cuerpos sociales. No hay identidad. Este es un detalle (no menor) que afronta el estigma social que produce la disociación en el reconocimiento y equivalencia. Es en este caso: DORIS, LIDIA y RABANAL. Son una respuesta: un diferente, un pseudo, tomado como identidad pública para protegerse

y resguardar la identidad real de la contaminación y el asedio. Esto como estrategia y recurso del encubrimiento, aferrado a un otro social, dividido, entre lo público y lo

privado. La doble identidad, las dos lenguas de los sujetos que están fuera, quedan fuera, lengua que habla, lengua que besa, lengua de “un cuerpo indecible”. ■



Cortesía de Dinko Eichin Srost. Usadas con su permiso.

*El cuerpo indecible.*

## Bibliografía

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo II. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1958.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.  
<http://www.hojaderuta.org/012/informes/benjamin.pdf>.  
 Hoja de Ruta. 18 de julio de 2008.
- Butler, Judith. “El género en disputa”. *El feminismo, la subversión de la identidad*. México: PUEG- Paidós, 2001.
- Fariña, Soledad y Olea, Raquel. *Una palabra cómplice*. Santiago: Cuarto Propio, 1987.
- Hegel, G.W.F. *Die faenomenologie des Geites*.
- Hurtado, María de la Luz. “La performance de los juegos florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos”. *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 173- 191.
- Jagentowitz Mills, Patricia. *Feminist interpretations of G.W.F. Hegel*. University Park: Pen State Press, 1996.
- Lloyd, Genevieve. *The man of reason. “Male” and “Female” in western philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Marchant, Patricio. “Desolación”. Ed. Olea y Fariña.
- Mellado, Justo Pastor. “Algunas consideraciones sobre el texto que tenía preparado y que no voy a leer”. *Justo Pastor Mellado*. <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=230&Itemid=28>. 18 de julio de 2008.
- RAE. *Diccionario de la lengua española. Tomo II*. Madrid: RAE, 1992.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Taylor, Diana. *The archive and the repertortoire. Performing memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.

# La atracción del instante

Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales<sup>1</sup>

## Erika Fischer-Lichte

Profesora doctora, doctora honoris causa (Prof. Dr. Dr. h. c.) y directora de la cátedra de Estética, Teoría e Historia del Teatro en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad Libre de Berlín. Cuenta con más de quince monografías entre las que destacan *La semiótica del teatro* (1983); *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts* (1997); *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (2001); *Ästhetik des Performativen* (2004); el *Metzler Lexikon Theater Theorie* (2005) y *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre* (2005).

## Jens Roselt

Profesor doctor (Prof. Dr.) de Teoría y Praxis del Teatro en el Instituto de Medios y Estudios Teatrales de la Universidad de Hildesheim. Junto a su trabajo como dramaturgo en la Volksbühne de Berlín, el Podewil, el Hebbel-Theater y el Volkstheater Rostock, ha publicado, entre otros, *Die Ironie des Theaters* (1999); *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater* (2005) y *Phänomenologie des Theaters* (2008).

### Resumen

El objetivo del ensayo es presentar los conceptos de *performance*, *performativo* y *performatividad* en relación a la noción de puesta en escena y la disciplina universitaria autónoma de los estudios teatrales. Los autores se proponen un análisis de las raíces de los estudios teatrales junto a los argumentos de su inaugurador, el germanista Max Herrmann. Las investigaciones de Herrmann a comienzos del siglo XX y el cruce entre disciplinas a partir de la década del sesenta han permitido ampliar y complementar las metodologías de análisis de la puesta en escena, incorporando la dimensión performativa al análisis semiótico e inaugurando un nuevo modelo estético desde los estudios teatrales.

**Palabras claves:** performance, performativo, performatividad, análisis de la puesta en escena, estudios teatrales.

### Abstract

*The aim of this essay is to present the concepts of performance, performative and performativity in relation to the concept of mise en scene and the autonomous university discipline of theatrical studies. The authors propose an analysis of the roots of theater studies alongside with its opening arguments: those of the germanist Max Herrmann. Researches by Herrmann at the early twentieth century and the intersection of disciplines from the sixties on have helped to broaden and complement methods of analysis of the staging, incorporating the performative dimension to the semiotic analysis and inaugurating a new esthetic model from theatre studies.*

**Keywords:** performance, performative, performativity, staging analysis, theatre studies.

A l formarse en Alemania, a comienzos del siglo XX, una disciplina universitaria autónoma en torno al estudio del teatro, se produjo un quiebre radical en el conocimiento del teatro existente. Desde los afanes literarios del siglo XVIII el imaginario teatral no sólo fue concebido como una institución moral sino que, también, se impuso como un arte generalmente “textualizado”. A fines del siglo XIX, el carácter teatral se validó únicamente en torno a las obras dramáticas, basadas en la garantía de textos literarios. Goethe fue el primero en formular en *Sobre verdad y posibilidad de la obra de arte* (1789), la idea de que la *puesta en escena* (*Aufführung*) es el instante que le da el carácter de arte a la obra; Wagner retomó y desarrolló esta idea en su escrito *La obra de arte del futuro* (1848). Al mismo tiempo, para la mayoría de los contemporáneos del siglo XIX se acreditó el carácter del arte de una representación exclusivamente mediante el texto representado. En 1918 el crítico de teatro Alfred Klaar escribe en su polémica en contra de la formación de los estudios teatrales que: “el escenario sólo puede tener su completo valor si es sostenido por la poesía” (Klaar 1918).

1 Traducción de Andrés Grumann Sölter.

(N. del T.) Este texto es una traducción de: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf. “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität”. *Theorien des Performativen*. Heft: Paragana Band 10, 2001. 237- 253.