

## PRESENTACIÓN DEL LIBRO

### LA INTENSIDAD DEL ACONTECIMIENTO. ESCRITURAS Y RELATOS EN TORNO A LA PERFORMANCE EN CHILE\*

Rodrigo Zúñiga

I. SI HAY ALGO MÁS DIFÍCIL QUE hablar de la *performance*, pensé al momento de hojear este libro por primera vez, debe ser hablar de un libro que reúne diversas tentativas para hablar de la *performance*. Por alguna razón, la *performance* parece marcada por la dificultad, quiero decir, por toda clase de dificultades, e incluso, como en nuestro país, hasta hace poco al menos, por algo más que la dificultad; lisa y llanamente por un ostracismo alevoso y oscurantista. Este arte, escribe Marcela Rosen en su contribución al libro que hoy nos toca presentar, «en Chile no se estudia, no se piensa ni se enseña». *Ars arcanum*: Gonzalo Rabanal y Alberto Kurapel, a partir de premisas relativamente similares a las de Rosen, usarán un tono parecido para dar cuenta de la historia y del estado actual de la *performance* en Chile. Por ello es que la iniciativa original que la edición de este texto conmemora y destina ahora a un público lector, el Coloquio realizado en junio de 2009 bajo el título «*La Performance en Chile: 30 años*», merece ser celebrada, dos años después, bajo este nuevo cuerpo. El cuerpo del libro consagra el paso de la oralidad de la presentación a la distribución editorial de las ideas expresadas en aquel entonces. No será demasiado, o quizá sea lo que podemos esperar de la realización de un coloquio, pero en este caso es un paso importantísimo, desde el momento en que permitirá resguardar la memoria de las discusiones y proyectarlas en el tiempo en el archivo de los saberes y en la acumulación de conceptos y sistemas de significación. Con ello se habrá cumplido un primer ciclo, siempre tan necesario, siempre tan difícil, en el acercamiento entre la práctica performativa y el espacio artístico universitario.

*La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile* es el nombre de este nuevo cuerpo textual, cuya edición ha estado a cargo de dos artistas que son, además, dos importantes académicos de nuestra Facultad, Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes. El libro está organizado en dos frentes: el primero, «Escrituras teóricas», recoge los ensayos de Mauricio Barría, Jorge

Michell, Sergio Rojas, Eugenia Brito, Marco Espinoza y César Vargas. El segundo apartado, «Relatos desde la acción», incorpora las lecturas que reputados artífices y representantes de la escena de la *performance* local han consolidado, a partir de sus propias prácticas de creación, con el paso de los años (me refiero a Gonzalo Rabanal, Marcela Rosen, Alberto Kurapel, Vicente Ruiz y Segio Valenzuela). En su conjunto, el libro compone una suerte de «sistema de refrote», para usar un término que acuña Eugenia Brito; un sistema de refrote «*generalizado*», eso sí, dado que gira *en torno a esta actividad singular, a esta especie de anomalía permanente en el campo de la producción artística que se denomina «performance»*. El libro, en este sentido, ofrece un soporte, un cuerpo de base, a la exposición y al asedio que los autores proponen para dismantelar y recomponer la lengua «extranjera» que la *performance*, aún hoy en día, representa para una parte mayoritaria del público de arte. Lengua extranjera, sí, y quizá *radicalmente extraña*, por cuanto ella misma obra como una lengua escindida que escinde la lengua del arte. Lengua extranjera, lengua bastarda, lengua plural, transitiva: «un punto neurálgico de lo contemporáneo», nos recuerda Jorge Michell: concepto-umbral, concepto-límite.

Hablar de la *performance*, hoy, nos obliga a situarnos en un marco categorial que ha debido ampliar, y reblandecer, sus matrices analíticas. Parece más necesario que nunca hablar de la *performance*, hoy: pensarla, experimentarla, estudiarla. Apuntaba recién que la *performance* semeja la lengua extranjera por antonomasia —una *falla geológica central* en el reputado sistema de las artes. Lo paradójico es que, por esa misma razón, por esa radical insituabilidad que a veces parece atormentar a quienes la practican, la *performance* se presenta, las más de las veces de manera inconsciente e involuntaria, como una suerte de *lingua franca* del arte contemporáneo. Está en todas partes, no se entrapa en ninguna, vertebrar relaciones, desmadeja secretos comercios. Imponente desafío, pues, el que se erige ante quien se esmera por ejercitar una lectura de la *performance*, de lo *performativo* o de la *performatividad*: por obligación, debe infligir a su objeto de análisis algún tipo de violencia epistémica.

Señalo esto porque en principio nada asegura que haya una clave magistral, una *serie legítima* de conceptos para definir la *performance*. Otra manera de afrontar esta circunstancia consiste en aducir que el aparato performático, del que en nuestros días, en rigor, apenas sabemos algo, del que apenas podríamos, en alguna escaramuza, avanzar sus filiaciones y sus equívocos encuentros y desencuentros con esas otras formas de acción corporal que llamamos teatro o danza (nombres vacilantes, también), ese aparato, decía, concierne a un aspecto especialmente dinámico y problemático del arte de nuestro tiempo. En el campo expandido de las artes, con su tendencia históricamente acentuada a la trasmedialidad y la transversalidad, las articulaciones más enriquecedoras tienden a converger en zonas inasibles. Por ello —y el libro que tenemos entre manos constituye un caso ejemplar— los autores que enfrentan estas zonas inestables, apenas contenidas por sus conceptos-umbrales o conceptos-límites (para lo que nos reúne hoy, la *performance*), deben, por necesidad, elaborar un mapa cognitivo. Ni siquiera es una amabilidad: es un imperativo de su

propia operación. Cuando nos detenemos en los aportes reunidos en «*La intensidad del acontecimiento...*», a lo que nos exponemos, como lectores, es a un conjunto de ensayos tendientes, cada cual, a elaborar un mapa que dé cuenta de la «insituabilidad», de la condición fronteriza de la *performance* y de sus sistemas de conceptos asociados (lo *performativo*, la *performatividad*, lo *escénico*, etc.). La elaboración de estos mapas buscan explicar los desplazamientos que concurren en la acción *performativa*, en el entendido de que «la falla geológica central» que la *performance* representa ha dispersado los procedimientos y los regímenes artísticos que hasta hace poco dábamos por sentados. Por eso, también, tales intentos buscan redistribuir las relaciones entre medios y medialidades y, no pocas veces, desabastecer las orgánicas pre-definidas con el objetivo de solventar una clave de lectura diferente del complejo fenómeno bajo examen. Todo concepto-límite, reitero, impone el ejercicio de una cierta violencia epistémica, que no alcanza a obliterar, en ningún caso, su propia falibilidad.

La lectura de este libro se abre entera, creo yo, cuando validamos en ella la necesidad de esa violencia. ¿Cómo, si no, hablar de *performance*? ¿cómo leer el libro, sino a partir de series temáticas plausibles que se entrecruzan, sin jamás resolverse del todo de un modo unitario? Tales temáticas dirán relación con las medialidades teatrales, pongamos por caso, y entonces Mauricio Barría discutirá la peculiaridad transitiva y la índole infra-teatral de la *performance*, que a su vez será objeto de verificación y de replanteamiento, siguiendo otros criterios, por parte de artistas como Marco Espinoza, Sergio Valenzuela y Alberto Kurapel. Autores como Josette Féral o Roger Fiedler o Jacques Rancière serán citados a prestar declaración en distintos momentos argumentales, atizando elementos para un «estado de la cuestión teórica» *ad hoc*; el vínculo con el imaginario social cobrará vigor en los afanes de Vicente Ruiz, de Eugenia Brito y César Vargas; la dialéctica entre presencia y representación atravesará algunos de los circuitos cardinales de esta discusión (en Sergio Rojas, en Alberto Kurapel) y el vínculo con los nuevos medios dará pie a secuencias decisivas en los estudios de Marco Espinoza y Mauricio Barría. Pero si hago referencia a la imposibilidad de una *serie legítima*, no debe entenderse por ello que la *performance* hubiere recrudescido su propia y destemplada inmadurez, ni mucho menos pretendo con ello ostentar una secreta desafección con los dilemas y las urgencias que aquí se plantean, actitud ésta última, si me lo permiten, repulsiva y autocomplaciente. No; lo importante es entender que esa violencia epistémica de que he hablado resulta en este caso no sólo necesaria, sino *imperativa*; no sólo obligatoria, sino bienvenida; no sólo inevitable, sino valiente y arriesgada.

2. CONCEPTO-LÍMITE, CONCEPTO-UMBRAL... concepto con el que sólo podemos batirnos a condición de construirlo, y que sólo podemos construir a condición de un re-ordenamiento de nociones, procesos y categorías no exento de violencias. La *performance*, esa manifestación aparentemente condenada a la errancia y a la bastardía, esa cruza o residuo de los intersticios inter-mediales y sus frotaciones, a medio camino entre lo teatral y lo dancístico y lo escénico, esa medialidad de la in-

mediatez, esa encarnación invertida del cuerpo en la carne, ese accionar del cuerpo en el cuerpo colectivo, ese cuerpo alterado hasta la desmesura o hasta la más atroz de las banalidades, designa una fisura estructural en el campo artístico. ¿Será la única fisura permanente en un campo vuelto él mismo un archipiélago desmembrado e hiperbólico? Ciertamente no. Con todo, al nombre *performance* debemos una de las modalidades más extraordinarias de aproximación al *ser cuerpo* de un *cuerpo*. Las performances —que aquí nos asista hablar en plural— obran «políticas del cuerpo», nos indica Mauricio Barría, como si dijéramos que en cada una de ellas se activa una determinada *corporalidad del cuerpo*.

Y es por esa razón que la *performance* califica, en propiedad, como un concepto *extremo*. Arriesgo una hipótesis: ya en el capítulo 10 de su *Poética*, Aristóteles consideró, bajo la idea de *trama simple* (un *mythos haploi* que se opone a la *trama compleja* — *mythos peplégmenoi*— característica de la tragedia), consideró, digo, al menos indirectamente, un límite inherente a la práctica teatral, límite por el cual la narratividad escénica se abismaba en una abertura no narrativa, no secuencial, *en lo teatral*. «Llamo simple», escribió Aristóteles, «a la acción [*práxin*] en cuyo desarrollo, continuo y uno (...) se produce el cambio de fortuna *sin peripecia* [*peripeteías*] *ni agnición* [*anagnôrismou*]» (*Poética*, capítulo 10, 1452<sup>a</sup>-15). ¿Qué sería, de acuerdo al canon aristotélico, un desarrollo de la acción, una *trama*, sin peripecias ni agniciones? ¿qué tipo de «continuidad» se abre con una acción sin gradación dramática secuencial? ¿qué si no un tipo de *praxis* cuya trama no está pre-determinada por la narratividad? ¿qué si no un modo de erosionar el texto teatral en virtud de una acción *liberada* del teatro tal como Aristóteles lo pensó y que podría, con toda evidencia, llegar a amenazarlo en su propio terreno?

Desde luego, el filósofo se ocupó de contener, dentro de los propios límites asignados por su elaboración conceptual, el margen inquietante que implica una *acción simple carente de secuencia dramática*. Con la noción de *trama simple* [*mythos haploi*], Aristóteles separa y aísla el margen no dramático de la acción teatral. ¿Será demasiado apuntar que en este pasaje de la *Poética*, con esta idea de *trama simple*, quizá pudiéramos situar, en una perspectiva genealógica, una de las primeras oscilaciones entre lo teatral y lo performativo? O sea que, y ya que nos arriesgamos con la pregunta, habríamos de celebrar en el texto de Aristóteles el haber detectado, el primero, sea por omisión o por conjura de esa oscilación, esa índole *extrema* de lo performativo —una corporalidad del cuerpo que inminentemente disloca la performatividad teatral.

3. EN NUESTRA ÉPOCA, por otra parte, debemos sumar otro antecedente a la consideración de la *performance* como concepto-límite o concepto-umbral. Este antecedente tiene relación con las transformaciones históricas de los *modos de ser cuerpo*. Quisiera llamar la atención, en especial, sobre un aspecto que muchos de los ensayos del libro «*La intensidad del acontecimiento...*» han trabajado convenientemente, aunque es posible que todavía resista algún examen por una vía alternativa.

Me refiero al acontecimiento histórico, datado hacia mediados del siglo XIX con el advenimiento de la fotografía, del cuerpo *registrado*. Yo hablaría, en lo sucesivo, de una verdadera implosión del cuerpo *en el registro*. Por lo que atañe al contexto digital de nuestros días, creo sugerente subrayar la relación entre el cuerpo fotográfico y el cuerpo fotovideo-gráfico: con la pantalla de visualización digital (o pantalla fotovideo-gráfica) y sus modalidades de difusión y conectividad, se ha generado una especie de extensión *sui generis* del cuerpo registrado, al punto que la *corporalidad del cuerpo* ha resultado transformada por completo por el registro digital, propiciando una nueva articulación entre cuerpo político, registro y performatividad que repercute, como es obvio, sobre la naturaleza misma de lo que entendemos por *performance*.

El terreno abierto por la fotografía en relación con el registro del cuerpo ha desencadenado un nuevo cuerpo expandido. Yo diría que el cuerpo mismo, hoy por hoy —implacable constatación— resulta *performatizado* por las modalidades de registro. Pareciera, en este sentido, y si me permiten insistir con la paradoja, que la acción performativa perteneciera cada vez menos al propio cuerpo y cada vez más a las tecnologías y dispositivos que lo registran, que lo inscriben, que lo conforman en una gramáticas, que lo archivan, que lo ponen en circulación. Podría hablarse de un devenir de la performatividad *por fuera del cuerpo performático* —esto es, de un devenir performático *del registro*, como si una de las potencialidades consustanciales al registro hubiese sido desde siempre la puesta en obra de una performatividad. Los cuerpos (también) circulan, inscritos, archivados y representados, como *efectos de performatividades de registro*. ¿Qué otra cosa puso en evidencia, en un grado máximo, el episodio de la mina San José? En el límite, se estaría tentado de ver en todo aquel episodio la *perversidad misma de la estetización* —la pesadilla de unos vivientes indefensos a merced de los dispositivos de registro (que tienen el privilegio de convertir esa pesadilla en alegoría del «nacimiento» de la subjetividad en el estrellato mediático). En el límite, veríamos también el «experimento artístico» imposible, la *performance jamás performatizada* con que soñaría el más despiadado de los artistas: la *performance* que tasaría el límite mismo de la resistencia humana en condiciones de extrema hostilidad, cuya secuencia pudiera ser registrada para gloria del rupturismo cínico del arte. Perversidad de la estetización o fantasía ominosa de la *performance* o el *body art*, lo que en todo caso resulta patente es que el tramado transmedial de la televisación del evento incorporó los cuerpos de los mineros, abruptamente, a un *régimen performativo* del que no habrían de «salir» ni «escapar» tan fácilmente. Convictos de la imagen, sus cuerpos fueron des-integrados habiendo sido completamente integrados y puestos a circular *entre distintas performatividades de registro*. ¿Acaso no es evidente que los cuerpos atrapados de los mineros, esos cuerpos perdidos en su forzado aprisionamiento, restituyeron al registro un protagonismo político impensado? ¿no fue el registro el que operó la aparición de los cuerpos en el imaginario público? Las más diversas economías performativas de registro co-accionaron, co-participaron, en la recuperación y en la re-aparición de los cuerpos, como si éstos fueran las huellas, los efectos, de tales gramáticas inscriptivas. De ahí los choques,

los accidentes gramaticales en la emisión televisiva (la co-presencia de las trazas pictóricas, fotográficas y digitales en un mismo nivel, en un mismo plano): nada más que la superposición y la tensión entre los registros y sus performatividades.

Así también, y aunque se trate a estas alturas de una tópica predecible, no quisiera obviar algunas palabras sobre el Movimiento Social por la Educación. Sin duda, uno de los aspectos más llamativos de estas jornadas en defensa de la educación ha sido la rehabilitación entusiasta del espacio público, desbordado por la participación de los manifestantes. Pero ese desborde no se dejó sentir solamente en los lugares señalados para los actos y las convocatorias oficiales. Un número importante de expresiones performativas periféricas se han tomado diversos espacios capitalinos durante el Paro nacional: velatones, danzas, disfraces, pancartas, cánticos, utilerías de carnaval, cuadros escénicos, toda clase de actos y gestos simbólicos, interrupciones del tránsito, barricadas... e incluso, ejemplo desgarrador, en uno de los momentos más agudos del conflicto social, una huelga de hambre de grupos de estudiantes secundarios y apoderados en distintos liceos de Santiago. La recuperación de las avenidas, el reclamo de las calles, señaló la explosión llena de energía de una teatralidad social desconocida para los años en democracia. El cuerpo regido, atenuado, propio de los narcisos contenidos, de pronto estalló, casi sin aviso, como cuerpo arrojado, mutante, festivo, buscando performatizarse como cuerpo *público* y *plural*, despidiendo signos y abriéndose a nuevas escenificaciones y discursividades visuales.

En este contexto —y en atención a que un momento atrás mencioné la extensión performativa del cuerpo como *cuerpo registrado* y su nueva difusión digital—, me interesa volver sobre un elemento central en la estrategia que ocuparon estudiantes y ciudadanos por hacer valer su reclamo: los *registros performativos*. Sin duda, estos registros fueron producidos en función de estrategias muy diversas. Su objetivo, no obstante, casi siempre fue el mismo (de «*La ruta de Cazueli*» a la nueva «*Playa de Lavín*», del «*Thriller por la Educación*» al «*Grease de la toma*»): las ágoras virtuales, los blogs, las páginas digitales, los *twitteos*, los enlaces en *facebook*. Como es obvio, perseguían copar las miradas y propagarse al mismo ritmo en que lo hacían las noticias e informaciones relativas a las movilizaciones, al mismo ritmo en que llegaban los innumerables «mensajes de apoyo» provenientes de todas partes del mundo, enviados por toda clase de personalidades (el ritmo de la «agenda», en ese estado de efervescencia, se volvió vertiginoso, como si transmitiera el entusiasmo ferviente de las cosas sucediéndose sin pausas). De esa manera, cualquier relato de la movilización habrá de recolectar imágenes de una bitácora riquísima en elaboraciones performativas que, no obstante, se *dieron a leer* asimismo (y esto es lo que interesa recalcar aquí) como activaciones performativas *de los campos fotográficos*.

Mi punto es el siguiente: algunas de las intervenciones performativas más recordadas de esta movilización fueron *efectivamente planificadas* en función de su circulación transmedial (foto-video-gráfica). Esto significa que asumieron su performatividad, de manera casi exclusiva, *para* el registro, *desde* el registro y *en* el

registro. A este propósito permítanme aventurar otra hipótesis, que imagino mis amigos *performers* sabrán matizar a fin de otorgarle el tono adecuado: tal vez, en el extremo, el cuerpo performativo se construya (siempre) como cuerpo fotográfico, o sea como cuerpo de registro. El legado de LUDWIG HOFFENREICH, el eminente fotógrafo austriaco que colaboró con los accionistas vieneses con el fin de registrar sus provocadoras *performances* en la década del '60, está ahí para corroborarlo: lo que conocemos como arte de performance le debe muchísimo a su gramática compositiva y a sus tipos de encuadre. De hecho ¿hay performatividad sin registro?, ¿no es el registro performativo connatural al evento performativo?, ¿no es también el registro performativo una extensión protésica, suplementaria, de ese evento? Hoy por hoy, con el tránsito entre los cuerpos fotográficos y los cuerpos fotovideo/gráficos, y con el triunfo global de *youtube* y los *videoblogs*, todo indica que el registro hace valer finalmente sus derechos hegemónicos, volviendo estéril e impertinente cualquier intento desesperado por reflexionar sobre el estado actual de la «performance» sin considerar, por ejemplo, la existencia de las plataformas en línea como principal vector de acceso a registros performativos de la más variada gama (domésticos o profesionales) que se están produciendo (o sucediendo) en el mundo. No por nada, agregaré, el problema del registro y la re-producción archivística del acontecimiento va de la mano con el surgimiento de la *performance*. No por nada, insistiré, es a la práctica performativa que debemos, en gran parte, las primeras y más decisivas aproximaciones conceptuales en torno a esta problemática.

Hablar de la *performance*, ese concepto-umbral, nos invita, como se ve, a un acercamiento infinito y sinuoso. «*La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*» reúne once miradas: once acercamientos inagotables, once acercamientos sinuosos. También, a su manera, once apuestas, once memorias, once trazados territoriales, once planos de redistribución de las artes: once aproximaciones a las prácticas locales y a sus intersecciones regionales y globales. Demos, pues, la bienvenida a este notable aporte a la reflexión sobre la producción de arte en Chile.

*Santiago, 22 de noviembre de 2011*