

SILVIA HAMUI SUTTON

El diálogo como performance

Resumen

En la concepción del ‘diálogo como *performance*’, el lenguaje funciona no sólo como signo lingüístico que deriva en significado y significante de manera bipolar, sino también en torno a las particularidades de la expresión. La premisa que plantea el signo lingüístico saussureano (palabra/concepto), así como la sintaxis, las normas gramaticales, la fonética de las palabras, etc. sólo constituyen, desde la teoría, la plataforma estructural en donde están concebidos los elementos heredados o aprendidos del lenguaje. La parte creativa e innovadora radica en el estilo del sujeto que las expresa en una circunstancia específica. Al respecto, hay que tomar en cuenta las intenciones, el plano ideológico que tienen que ver con las ideas y el sentido que se quiere transmitir.

Palabras clave: Performance, lenguaje, diálogo, circunstancia

Abstract

In the idea of ‘performance as a speech’, the language works not only as a linguistic sign that derivates in singnificance and significant in a bipolar manner, but also around the peculiarities of the expression. The premise that Sausurre propose (word/concept), the gramatical rules, the words pronunciation, etc. only constitute, from theory, the structural platform in which are the inherit elements of language. The creative and innovating part lie in the individual style that articulates in a specific situation. That´s why, we have to keep in mind the intentions, the ideologic level that have to do with the ideas and the meaning of the message.

Key words: Performance, language, speach, specific situation

Performance es un término fluctuante que se aplica sobre todo a espectáculos artísticos que combinan elementos como la música, el teatro, la danza o manifestaciones fotográficas y videos. Se le nombra también *Happening*, *Body Art*, *Fluxus*, *Arte conceptual* o *Live Art*. Es una locución anglo-sajona que escuchamos en la vida cotidiana: en anuncios de nuevos productos, en la ejecución de una pintura con gises sobre la banqueta, un mimo, una estatua humana en la calle o un film espontáneo sin grandes recursos. En realidad, es tan amplio y diverso su significado que es difícil de aprehender. Ante la multiplicidad de modalidades y acepciones podemos, sin embargo, acercarnos a algunos rasgos comunes que lo definen. Uno de ellos es que, en la mayoría de los casos, la acción está inserta en un determinado tiempo y espacio que le brinda sentido, es decir, el contexto es la plataforma que le permite representarse e imprime su propio carácter en la significación; por otro lado, el *performance* está concebido de acuerdo a un planteamiento previo que le brinda estructura e intención. En tanto es ‘acción’, requiere de la presencia del artista o emisor y del espectador o receptor que, en mayor o menor medida, participan en el evento. Desde esta mirada se puede considerar que *performance* implica la intersubjetividad y el instante. Por tanto, una posible delimitación (bastante amplia) del término es que el *performance* es un acto efímero de comunicación que requiere de la interrelación de dos o más individuos enmarcados en un entorno determinado y bajo ciertos procesos normativos previos que se reconfiguran en la representación. Desde su corporeidad hasta su narrativa verbal, los sujetos se envuelven en un intercambio de referentes de comunicación: gestos, tonos, vestimentas, hasta el ruido circundante o factores climáticos pueden tomarse en cuenta para crear, alimentar e interpretar el mensaje. Así, además de la representación artística, también los rituales, por ejemplo, son *performance* en tanto que poseen un esquema previo, pero utilizan los recursos de su presente motivando innovaciones que pueden desfasar su sentido original.

Victor Turner menciona que un ritual configura un *performance*¹ en tanto esté atravesado por la multiplicidad, por las interrelaciones que se suscitan en el momento de la acción. El autor menciona que:

Por medio de géneros como el teatro –incluyendo el de títeres y de sombras- el teatro-danza y el relato profesional de historias, se presentan *performances* que sondean las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, desacralizan sus valores y creencias más apreciados, retratan sus conflictos más característicos y proponen soluciones para éstos y, en general, hacen una evaluación de su situación actual en el mundo conocido (Turner en Geist, 2002 ,p. 77).

El *performance* también puede aplicarse al contexto del salón de clases en que el (la) profesor(a) imparte los contenidos de la materia ya programados, aún y cuando estén propensos a modificarse en su transmisión (según el interés, la disciplina o las preguntas de los alumnos).

Es cierto que, entre otras designaciones del término, el *performance* se puede adjudicar a un escenario en el que el emisor es una máquina que produce estímulos, es decir, aparatos tecnológicos como la televisión, el radio o videos que toman el lugar del actor-emisor implicando la *presencia* que, al mismo tiempo, es *ausencia*. No obstante ocupen el mismo marco de realidad, se produce un desfasamiento entre la representación y el espectador, en que los mensajes que surgen de los aparatos tecnológicos permanecen con su propio tiempo y espacio, distintos a los observadores. No preguntamos entonces: ¿es posible un *performance* cuando la comunicación está mediada artificialmente?, ¿se considera *performance* cuando sólo hay un sujeto en la comunicación? o ¿cuando el mismo receptor se convierte en actor-performativo? y, si esto es viable ¿quién sería el espectador? En este sentido, la máquina detona y provoca una reacción en el observador, sin embargo,

su respuesta no influye para generar nuevos movimientos creativos en el emisor. El acto de comunicación, por tanto, no trasciende hacia innovaciones y el concepto de *performance* se queda en la ‘sorpresa’ o reacción inmediata del receptor. La intención o planteamiento previo motiva nuevas nociones y relaciones del receptor con un contexto ajeno a la acción que le acontece. Esto no quiere decir que se anula la comunicación, sino que se transforma la percepción del mensaje y cambia el significado: lo que aparece en la pantalla implica un referente más del entorno que se percibe en otro plano o dimensión. Si consideramos, como se dijo, que es necesaria la presencia de dos o más sujetos en la acción, entonces tendríamos que acuñar un nuevo término para sustituir a uno de los sujetos o plantear una modalidad distinta. Me atrevo a decir que el *performance*, mediado por una máquina, radica en el mismo espectador, que reacciona ante estímulos que van más allá de la intersubjetividad.

Siguiendo a Philip Auslander, en su libro *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* (2008), vemos que parte de la idea de que las representaciones grabadas y mediatizadas por la tecnología no necesariamente son contrarias al ‘acto vivo’, es decir, no comparte ni privilegia la división tajante entre la representación “real” y la provocada por la tecnología (p. 3). Su postura, más bien, encuadra a ambas en un marco cultural en el que se complementan, no se excluyen. El autor plantea la idea, en otro sentido, de que ambas expresiones se relacionan como formas paralelas que participan en una misma economía cultural. Al respecto, podemos observar, por ejemplo, cómo en un juego de basquetbol o en los conciertos de rock, que implicarían *performance* intergrupales, se incluyen pantallas, tanto en el escenario como en la zona del público, que repiten las jugadas o los gestos de los músicos. Estas ediciones artificiales en el espectáculo vivo, no sólo fortalece la exhibición, sino que abre otras maneras de percibirla e interpretarla. De manera inversa, en tanto representación mediática, también constatamos la modalidad de “reality shows” en los que se representan acciones circunstanciales que se graban “en vivo” y luego se reproducen en la televisión, es decir, de la acción performativa a la máquina.

No obstante Auslander tiene una visión inclusiva que engloba ambas representaciones en un marco cultural, elabora una categorización de términos para desglosar las diferencias: por un lado, delimita el *performance vivo*, implicando a los sujetos (y a la máquina como parte de la circunstancia *real*) en el momento de la representación: “cada vez que acontece”, e involucra a los espectadores en la misma creación; y la otra denominación sería el *performance mediatizado*, en el que a partir de la televisión, las grabaciones en video o auditivas, es decir, tecnologías de reproducción, se transmite la acción. En este caso, el *performance* se concibe como un hecho del pasado que se observa en el presente. Es decir, se dimensionan varios planos que pueden ser flexibles según la intención: el mismo receptor puede convertirse en emisor para otros.

Baudillards, por su parte, menciona que “lo que está mediatizado no es lo que publica diariamente la prensa [...] o el radio: es lo que se re-interpreta a partir de las formas del signo articuladas en modelos y administradas por códigos (Auslander, 2008, p.5).” Para este autor la mediatización no es simplemente un término neutral que describe productos de los medios, sino que estos medios son instrumentos socio-políticos que unifican los discursos bajo una misma óptica. En este sentido, no sólo son los recursos tecnológicos, sino los contenidos que se transmiten y modifican las conciencias, es decir, detonan prácticas y pensamientos codificados que participan en la mentalidad de la sociedad en determinada época.

Otros ejemplos cotidianos más específicos del *performance*, como un discurso político o los *preachers* que escuchamos en las calles, nos llevan a pensar en un marco más accesible y familiar. Cuando un cuenta-cuentos o un cantante expresa sus versos al público, se le considera *performance* en tanto no sólo es la ‘la palabra verbal’ lo que interviene en la representación, sino también lo que conlleva su “oralidad”, me refiero a los movimientos corporales, entonaciones, gestos y actitudes. Los oradores reelaboran las historias en la acción de su presente, no obstante siguen ciertos comportamientos heredados y utilizan recursos retóricos para mantener viva la memoria y para ajustar nuevos elementos al

discurso. Pero más allá de las representaciones artísticas (cotidianas o no) nos detenemos a considerar: ¿es el diálogo entre dos o más personas un *performance*?, ¿cómo se valora la espontaneidad y lo imprevisto del intercambio intersubjetivo?, ¿dónde reside lo heredado? Según la propuesta de Auslander el diálogo se insertaría en la denominación del *performance vivo* en tanto se desempeña en el aquí y el ahora y se va creando conforme se presenten los estímulos de los involucrados.

Este trabajo, intenta abordar no sólo la comunicación interactiva entre sujetos desde el planteamiento del *performance* artístico, político, didáctico o ritual, sino también enfocarlo hacia el *acto del diálogo* que, al mismo tiempo que arrastra una estructura normativa dada (el lenguaje, la gramática, la sintaxis, el contexto, etc), está predispuesto a constantes cambios producidos por causas situacionales que lo re-crean y re-significan. La intención es mostrar cómo el *performance oral*, es un acto inagotable, en tanto que su sentido recae no sólo en la palabra, sino en el entorno, en la circunstancia, en la modalidad cultural y codificada en que los individuos se relacionan, en fin, en cierta perspectiva desde donde se entiende y valora la acción.

Bauman expresa cómo “la sociedad está producida, constituida y reproducida por actos de comunicación” (Bauman en Finnegan, 2006, p. 7), pero ésta no es una entidad aislada de individuos, sino que constituye un intercambio constante de información entre una colectividad que se concibe en varias dimensiones. Por tanto, los elementos que intervienen en la transmisión de un mensaje involucran aspectos contextuales, individuales, ideológicos y sociales de los que se desprenden elementos lingüísticos y corporales en un constante fluir de significados.

Desde la perspectiva del lenguaje sabemos que varios han sido los acercamientos (en varias disciplinas) que intentan dilucidar la complejidad del proceso de comunicación. Los paradigmas occidentales del pasado lo han ubicado como único portador de significados y han centrado la atención en el comportamiento de la fórmula convencional lineal: emisor-mensaje-receptor. Esta óptica simplista ha dejado a un lado lo que, en

palabras de Richard Bauman, son los “residuos culturales”, que implican los elementos *aledaños* o *marginales* del discurso. En la lógica secuencial, el receptor obtiene el mensaje directamente del emisor sin transformaciones. Desde la tendencia ideológica positivista hasta nuestros tiempos, aún se privilegia el sistema de códigos y las definiciones formales de las palabras, sin tomar en cuenta los elementos que le rodean. El lenguaje verbal funciona como institución centralizada de la sociedad en la que se identifica casi directamente la ‘comunicación’ con el ‘lenguaje’. Más aún, se categoriza en esquemas binarios entre ‘forma’ y ‘contenido’ que, a su vez, se subdividen en otras definiciones (como la lingüística y la semiótica, la palabra y la acción, etc.)

El problema de este enfoque reside en que no sucede así en la realidad, pues en la práctica, la interacción entre un individuo y otro, o con un grupo de individuos, se produce de manera fluida, en un proceso no lineal y dependiente de la situación. Así, el entendimiento entre dos o más sujetos, no sólo recae sólo en la palabra sino que está propenso a varios factores que intervienen en la comunicación, es decir, expresiones no verbales que pueden implicar igual o mayor importancia (según el caso) en la significación del mensaje.

La perspectiva generativa emisor-mensaje-receptor, que simplifica el acto de comunicar, resulta obsoleto ante el enfoque del diálogo como *performance*, pues los variados elementos que se involucran en el acto como la gestualidad, los sonidos, olores, imágenes, artefactos materiales o movimientos están imbuidos en un marco ideológico y psicológico, unas veces codificados verbalmente y otras no, por lo que son factores que deben ser tomados en cuenta. En la concepción del ‘diálogo como *performance*’, el lenguaje funciona no sólo como signo lingüístico que deriva en significado y significante de manera bipolar, sino también en torno a las particularidades de la expresión. La premisa que plantea el signo lingüístico saussureano (palabra/concepto), así como la sintaxis, las normas gramaticales, la fonética de las palabras, etc. sólo constituyen desde la teoría, la plataforma estructural en donde están concebidos los elementos heredados o aprendidos del

lenguaje. La parte creativa e innovadora radica en el estilo del sujeto que las expresa en una circunstancia específica. Al respecto, hay que percatarse de las intenciones, el plano ideológico que tienen que ver con las ideas y el sentido que se quiere transmitir. Es interesante detenerse en algunos aspectos que, según la teoría de Bajtín, conforman a las palabras. Sin abundar en su propuesta, el autor expresa que en cada expresión se evidencia una gama de referentes sociales e individuales que reflejan la condición de clase, la cultura, los ideales, las esperanzas frustradas, los pre-juicios y la visión del mundo de quien la pronuncia. Cada palabra está atravesada por planos discursivos que implican varias voces que vibran en su interior. En el momento del diálogo se afirman, recrean o transforman los valores, las creencias y las prácticas en un constante fluir. La palabra oral, en este sentido, apunta hacia algo distinto a sí, es decir se alimenta de elementos extra-lingüísticos: se funde con el acontecimiento para ser valorado en su dimensión de actualidad. Así, la palabra no es un ente aislado (de diccionario), sino que está conformada por elementos verbales y extra-verbales a partir de los cuales se vislumbra el horizonte social. Lo que no se dice, por otro lado, también carga con una intención preconcebida, y se considera como parte del mensaje.

[...] no sólo la entonación, sino toda la estructura formal del discurso en una considerable medida depende de la relación que contrae el enunciado con las supuestas valoraciones compartidas de aquel medio social hacia el cual está orientada la palabra (Bajtín, 1997, p. 119).

Así, para que se considere *performance* al diálogo, es necesario considerar las distintas voces inmersas en las palabras que implican las tendencias u orientaciones que se hacen evidentes en el discurso. Para ello, es necesario considerar las fugas del ‘lenguaje’ que se extienden más allá de éste, es decir, trascender sus límites y significar el acto a partir de los procesos (no menos semióticos) que lo rodean. La presencia del espectador-receptor

(en palabras de Pierce, el *intérprete*) que reacciona y motiva nuevas respuestas, así como su perspectiva territorial y psicológica, plantea una posibilidad parcial de sentido. Al analizar cómo interviene el entorno en el diálogo observamos que se descentralizan los paradigmas de significación en el mismo acontecimiento, adquiriendo, en ocasiones, mayor relevancia las influencias que el mismo mensaje verbal. Al detener nuestra mirada en determinada referencia, nos damos cuenta de que hay rupturas que ‘separan o atraviesan las estructuras’, provocando resignificaciones constantes. Así, todo *performance* es distinto, pues está acotado en circunstancias que, la mayoría de las veces, involucran elementos aleatorios. De esta manera, el lenguaje se presenta de manera inacabada y parcial, pues cada palabra nos abre un panorama abismal de significación en el que se consideran varias acepciones, valoraciones, bifurcaciones e intenciones que motivan el movimiento y la acción.

Bibliografía

- AUSLANDER, Philip. 2008. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Nueva York, Routledge.
- BAJTÍN, Mijail. 1997. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos.
- BAUMAN, Richard. 1984. *Verbal Art as Performance*. Illinois, Waveland.
- BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech. A Political of the Performative*. Nueva York, Routledge.
- FINNEGAN, Ruth. 2002. *Communicating. The multiple modes of human interconnection*. Great Britain, Routledge.
- GEIST, Ingrid (comp.) 2002. *Antropología del ritual, Victor Turner*. México, D.F., INAH, ENAH.

Datos del autor:

DRA. SILVIA HAMUI SUTTON

Silvia Hamui Sutton nació en la Cd. de México.

En 2006 obtuvo el Doctorado en Literatura Comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con Mención Honorífica. Trabaja como docente en la Universidad Iberoamericana y en la UNAM. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales, y libros cuyos títulos son: *Cantos judeo-españoles: Simbología poética y visión del mundo* y *Sucedió en Alepo*. En 2009 publicó *Interpretaciones literarias como apertura hacia el universo del 'otro'* (UIA) y en 2010, *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera* (UNAM). En 2013, *Palabras al aire: discursos sobre oralidad* (coord.) (UIA).

Ha participado en varios congresos organizados en México y en el extranjero, como el 'Primer encuentro iberoamericano de estudios sobre oralidad en Bogotá- Colombia con la

Conferencia Magistral: “Oralidad y Performance”. Organiza y preside el Seminario de Investigación: “*Estudios Teóricos sobre oralidad*” en la Universidad Iberoamericana desde 2007; En 2009 le fue otorgado el Premio Rabino Jacobo Goldberg por su artículo: “Identificadores de los judaizantes y la resignificación de sus rituales en el contexto novohispano”.

Notas

i Victor Turner, *apud* Ingrid Geist. *Antropología del ritual*, p. 129 Explica que “El drama social es una irrupción de la superficie de la vida continua, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada.”