

Teatralidad y performance en Foster y Butler: sobre el lugar de la coreografía en la filosofía

*Theatricality and Performance in Foster and Butler: on the Place
of Choreography in Philosophy*

*Teatralidade e performance em Foster e Butler: sobre o lugar da
coreografia na filosofia*

Mark Franko

Institute for Dance Studies, Boyer College of Music and Dance, Temple University, Filadelfia,
Estados Unidos

Juan Ignacio Vallejos

Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires / CONICET, Buenos Aires, Argentina

Recibido el 8 de septiembre de 2020; aceptado el 27 de noviembre de 2020

Disponible en Internet el 15 de junio de 2021

Resumen: Este ensayo parte del análisis de un artículo de Susan Leigh Foster que critica la aplicabilidad de la idea de performatividad de Judith Butler a los estudios de danza, y en particular, el rol del travestismo como una subversión de las normas de género. Foster propone el concepto de coreografía como una alternativa al de performatividad, porque compromete el imaginario histórico y la memoria cultural de la danza, entendida como una materia cuyo análisis debe ser fundamental para la reconceptualización del género a través del movimiento. El artículo revisa esta disputa como un conflicto entre los estudios de danza y la filosofía, y explora las diferencias entre ontología y teatralidad que se encuentran en la raíz del conflicto entre Butler y Foster.

Palabras clave: Género; Performatividad; Expresión; Coreografía; Subversión

Correo electrónico: mark.franko@temple.edu; <https://orcid.org/0000-0002-4544-4065>

Correo electrónico: juanigvallejos@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1396-6974>

Debate Feminista 62 (2021) pp. 47-71

ISSN: 0188-9478, Año 31, vol. 62 / julio-diciembre de 2021/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2272>

© 2021 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Abstract This essay begins with an analysis of an article by Susan Leigh Foster that criticizes the applicability of Judith Butler’s idea of performativity to dance studies, and in particular, the role of transvestism as a subversion of gender norms. Foster proposes the concept of choreography as an alternative to performativity because it involves the historical imaginary and cultural memory of dance, understood as a subject whose analysis should be crucial to the reconceptualization of gender through movement. The article examines this dispute as a conflict between dance studies and philosophy and explores the differences between ontology and theatricality that lie at the root of the conflict between Butler and Foster.

Key words: Gender; Performativity; Expression; Choreography; Subversion

Resumo: Este ensaio parte da análise de um artigo de Susan Leigh Foster que critica a aplicabilidade da ideia de performatividade de Judith Butler aos estudos da dança e, em particular, o papel do travestismo como subversão das normas de gênero. Foster propõe o conceito de coreografia como alternativo ao de performatividade, pois compromete o imaginário histórico e a memória cultural da dança, entendida como um tema cuja análise deve ser fundamental para a re-conceituação do gênero pelo movimento. O artigo analisa essa disputa como um conflito entre estudos de dança e filosofia e explora as diferenças entre ontologia e teatralidade que estão na raiz do conflito entre Butler e Foster.

Palavras-chave: Gênero; Performatividade; Expressão; Coreografia; Subversão

Introducción

El artículo “Choreographies of Gender” de Susan Leigh Foster, publicado en 1998, es el indicio de una controversia dentro de las ciencias sociales y humanas que aún no ha sido saldada. El contexto de su aparición es el de una centralidad incuestionable de la filósofa Judith Butler y su propuesta teórico política asociada a la performatividad del género. El conflicto epistemológico —que encerró una disputa de poder entre disciplinas académicas— se hace presente, como señala Foster (1998, p. 3), a partir del momento en que la teoría de Butler, en su versión avanzada, termina dejando totalmente de lado los aportes provenientes de los estudios de danza, teatrales y de performance, y le cierra la puerta a un potencial proyecto de investigación interdisciplinaria que hubiera sido sumamente fructífero y claramente legitimador para las disciplinas ligadas a las artes escénicas. ¿Qué forma podría haber tenido ese proyecto? El propósito de este artículo es el de ofrecer una posible respuesta a esa pregunta.

En principio, es necesario tener en cuenta que un factor de la disputa está asociado a las diferentes posiciones que estas intelectuales ocupan dentro del campo científico. Butler representa un punto de vista que es el de la filosofía. Un rasgo característico de la disciplina filosófica es el de reflexionar sobre las prácticas, en este caso artísticas, elevándose por encima de las contingencias históricas, lo cual explica en parte la indiferencia de Butler ante estudios fundamentalmente ligados al análisis empírico. Con base en esta lectura, Foster desarrolla una crítica de las ideas de performance y performatividad, concebidas por Butler a partir de una reinterpretación de la teoría del “acto de habla” de J. L. Austin y presentadas en sus libros *El género en disputa* de 1990 y *Cuerpos que importan* de 1993. La idea básica propuesta por la filósofa en estos trabajos es que “la heterosexualidad proporciona posiciones sexuales normativas que son intrínsecamente imposibles de encarnar” (Butler, 2007, p. 242) y que una consecuencia de esta imposibilidad es la necesidad de —y, de hecho, la compulsión a— repetir signos gestuales como si fueran una *expresión* de la verdad interna y ontológica del cuerpo.¹ Dichos signos o marcas emiten significados inequívocos e inmediatos que designan identidades de género y, por lo tanto, podrían ser considerados simplemente discursivos, pero la autora los llama performativos. Butler afirma: “Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007, p. 266, cursivas en el original). En pocas palabras, el modelo conceptual para la idea de *performatividad* en Butler es el acto de habla, a través del cual, el discurso se convierte en acción. Sin embargo, el elemento más importante para su modo de concebir la subversión de las normas de identidad sexual es la idea de la *performance*. Como veremos más adelante, la diferencia clara entre estos dos conceptos *performatividad* y *performance* es uno de los rasgos principales de su propuesta teórica.

Butler y la identidad como efecto performativo

La teoría de Butler se estructura alrededor de una crítica a la concepción del cuerpo como materialidad anterior o externa a las relaciones de poder. Este

¹ Al igual que con muchos pensadores posestructuralistas, aquí la presunción de expresión actúa como garante de la estabilidad ontológica de la identidad. Esta posición hace que sea difícil para ese tipo de pensamiento lidiar con el fenómeno de la expresión tal como se da en la práctica coreográfica.

punto de vista ya se encuentra fundamentado en los inicios de su trabajo a través de un examen de la idea ahistórica de cuerpo que, según Butler, subyace al enfoque genealógico de Foucault (Butler, 1989, p. 602). Sin embargo, desde el punto de vista de una teoría política, podría decirse que su investigación es en cierta medida una continuación o profundización de la filosofía foucaultiana. Con esto no queremos decir que haya una coincidencia en los planteos, sino que parte del aparato hermenéutico de Butler se construye a partir de una apropiación de la analítica de Foucault.

En *Vigilar y castigar*, Foucault opone al desdoblamiento del cuerpo del rey, teorizado por Kantorowicz, el desdoblamiento del cuerpo del condenado. Si el rey se descompone, por un lado, en un cuerpo físico que nace y muere, y por otro, en un cuerpo sutil que actúa como el soporte a la vez físico e intangible del reino, Foucault sostiene que el cuerpo del condenado sufre un desdoblamiento equivalente y simétrico: deviene cuerpo y alma (Foucault, 1989, p. 35). Esta alma “real, e incorpórea, no es en absoluto sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder y la referencia a un saber [...] [que] prolonga y refuerza los *efectos del poder*” (Foucault, 1989, p. 36; cursivas de los autores). El alma para Foucault es en definitiva un elemento que abre todo un campo de investigación científica ligada al control, y es a partir de esta condición histórica que se da validez a las “reivindicaciones morales del humanismo” (Foucault, 1989, p. 36). El humanismo no remite a un “hombre real”, sino al efecto de poder de un discurso sobre el alma que restringe y organiza previamente esa realidad individual. El de Foucault, como es bien sabido, es un discurso antihumanista. Es sobre la base de esta argumentación que el filósofo llega a su famosa frase, (por otra parte, citada por Butler en *Cuerpos que importan*):

El hombre del que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí el efecto de una sujeción mucho más profunda que él mismo.² Un ‘alma’ lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo (Foucault, 1989, p. 36).

El concepto de alma es considerado por Foucault como el *efecto* de una anatomía política, y el hombre mismo resulta ser a su vez el efecto del alma

² Hemos modificado ligeramente la traducción de la palabra *assujettissement*, que en el libro publicado figura como “sometimiento”; preferimos “sujeción”.

entendida como una herramienta de sujeción/subjetivación. La crítica del humanismo por parte de Foucault sigue la lógica de una inversión del orden de las categorías. El hombre, aquello que se encuentra en la base de la cosmovisión humanista, se revela en realidad como el fruto de una economía de poder específica, al igual que el “alma”, que no es más que un instrumento destinado a su sujeción. Es el alma, en tanto herramienta del poder, la que da existencia al hombre, es decir, la que da forma o delimita el cuerpo real. El alma es la “prisión del cuerpo” porque el cuerpo es concebido por el humanismo como *efecto* del alma.

De este modo, Foucault sostiene que el poder produce cuerpos, los forma y los regula, y no lo hace como una entidad externa que se les opone sino como un engranaje interno, como una lógica de funcionamiento que produce, regula y (se) reproduce. El poder no se asienta en un lugar específico, sino que constituye una lógica de funcionamiento que toma a los cuerpos como *relés*, como repetidores de relaciones de poder, igualmente sometidos a ellas, cuyo accionar carece de un fundamento último por fuera de su propia lógica de reproducción.

Ahora bien, uno de los pilares del enfoque butleriano —que, por otra parte, da cuenta de la influencia del pensamiento de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en su teoría— es la deconstrucción del sujeto político. Para Butler no hay una identidad previa a su puesta en acto y, por ende, no hay univocidad identitaria; de ahí procede su crítica a la idea de la mujer como “el” sujeto político del feminismo. Su enfoque supone la negación de toda existencia material del cuerpo previa al discurso que lo construye.³ Esta concepción de los cuerpos como efectos discursivos subraya lo que dijimos antes sobre el origen de la propuesta de Butler en relación con la teoría del acto de habla. Y podríamos agregar que es precisamente aquí donde surge un primer problema disciplinario: ¿de qué modo los estudios de danza podrían incorporar esta concepción de la corporeidad como efecto discursivo?

Butler rechaza el carácter “presocial” de la libertad humana porque reduce al sujeto político a una metafísica de la sustancia identitaria. Por eso afirma que “el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (Butler, 2007,

³ Cuando Butler critica la teoría de Monique Wittig, lo hace basándose en la idea de que su proyecto de emancipación lesbiana se concibe “mediante la defensa de la ‘persona’ anterior al género, representada como libertad” (Butler, 2007, p. 77).

p. 84) y continúa parafraseando a Nietzsche en *La genealogía de la moral*: “no hay ningún ser detrás del hacer, del actuar, del devenir, el agente ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” (Butler, 2007, pp. 84-85). El cuerpo, así como el género, constituye un efecto de las relaciones de poder que lo construyen. No remite a una materialidad previa ni designa una suerte de refugio esencial al cual pueda “retornarse”, es un efecto “posterior” del entramado de poder que lo produce.

El mismo mecanismo utilizado por Foucault para sustentar su crítica al hombre del humanismo es utilizado por Butler para sustentar su crítica del sexo y del cuerpo natural binarios. Se trata de invertir el orden de los elementos. El hombre humanista para Foucault es un efecto del discurso humanista sobre el alma, del mismo modo que el cuerpo binario y heterosexual es un efecto del discurso sobre el cuerpo llamado natural. No hay hombre anterior al humanismo, no hay cuerpo natural anterior al discurso binario.

De este modo, el género *es siendo*, su forma cinética no antecede su puesta en práctica y de ahí se desprende el lugar preponderante que adquiere su cualidad performativa. La performatividad entendida de este modo no puede funcionar a partir de un modelo previo. Por esta misma razón, el caso de la travestida deviene arquetípico ya que: “al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (Butler, 2007, p. 269). En las dos últimas secciones de su libro *El género en disputa* (“Inscripciones corporales, subversiones performativas” y “De la parodia a la política”) Butler presenta una teoría de la subversión de la performatividad en la performance y por lo tanto pasa de la filosofía del lenguaje, contenida en la teoría de los actos de habla, a la esfera de los estudios de la performance política feminista. La agencia política del sujeto se ubica en las posibilidades que ofrece la variación paródica —en el marco de una dinámica de repetición regulada— para desplazar o dislocar las normas de género que articulan esa misma repetición.

La parodia del género en el travestimiento no supone que haya un original de mujer que puede ser imitado; es una parodia “de la noción misma de un original” ya que “el género es una imitación sin origen” (Butler, 2007, p. 269). Dicho de esta manera, la intervención performativa del travestimiento para Butler es fundamentalmente filosófica en el sentido de que su finalidad es más teórica que estratégica. Vale decir, su objetivo no es el de que alguien pase inadvertido al adoptar la apariencia de una mujer, sino el de hacer visible lo indeterminable del género. Es debido a su condición

contingente que la *repetición* deviene un elemento central del fenómeno de la subjetivación de género. El sujeto genérico no es “engendrado” por las reglas que lo producen, porque no existe un acto fundador; la subjetividad genérica es un “*procedimiento regulado de repetición*” que produce efectos sustancializadores (Butler, 2007, p. 282, cursivas en el original). No hay un cuerpo analíticamente previo que se ponga en acto, no hay una sustancia identitaria que se traduzca a la performance individual. En términos de Butler, la identidad es un *efecto* de la performance encuadrada por el marco punitivo y normalizador de la performatividad. Así, la realidad empírica del simulacro es descartada por Butler debido a la imposibilidad del género en sí, lo cual dificulta la consideración de un sustrato coreográfico para su concepción performativa del género.

Como sostiene Jon McKenzie, esta dificultad se basa en una elección explícita de Butler, quien en la etapa más avanzada de su elaboración teórica decidió desligarse de la influencia de la teoría del drama social de Victor Turner para alinearse definitivamente con la teoría del acto de habla de Austin (McKenzie, 2001, p. 169). Efectivamente, si observamos su artículo “Actos performativos y constitución del género”, originalmente publicado en 1988, Butler afirma que: “los actos que constituyen el género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral” (Butler, 1998, pp. 298-299). Sin embargo, su lectura incorpora instancias de apropiación. McKenzie da cuenta de la reinterpretación por parte de Butler del concepto de ritual en Turner, que originariamente no designa un acto mundano o profano, sino uno sagrado. Butler retiene del ritual su condición de performance repetitiva y lo lee como una rutina obligatoria. De este modo, convierte la teoría del drama social en una teoría de la normatividad (McKenzie, 2001, p. 167). Una segunda distancia es tomada con respecto al trabajo sobre el teatro experimental de Richard Schechner. Butler sostiene que en contextos no teatrales, las convenciones sociales se regulan punitivamente de manera más directa que en el teatro. No es lo mismo la presencia de una mujer travestida en la vía pública que en la escena. El dispositivo teatral funcionaría como una suerte de cobertura que habilitaría la acción paródica a costa de transformarla en algo irreal. Para Butler, el espectador puede decir “no es más que una actuación” y de ese modo, “desrealizar el acto”, separándolo de la realidad (Butler, 1998, p. 308).

Toda esta incursión de Butler por un territorio adyacente a los estudios de performance llega a su fin con la publicación en 1993 de su artículo “Critically Queer”, traducido al castellano como “Críticamente subversiva”

(Butler, 2002). Allí la filósofa responde a las interpretaciones incorrectas de su primer libro, fundamentalmente, a la reducción de la categoría de performatividad al acto de la performance, que supondría “que el género es una elección, un rol, o una construcción que uno se enfunda al igual que se viste cada mañana” (Butler, 2002, p. 63). Butler critica las lecturas que, al entender la performance como una práctica transgresora o de resistencia cultural, pasan por alto el carácter normativo y punitivo de la performatividad definida como la “reiteración de las normas que preceden, constriñen y exceden a quien las representa” (Butler, 2002, p. 69). En todo caso, a través de su cita de Austin al comienzo de ese artículo, la autora dejaba en claro su intención de trasladar su concepto de performance de un contexto teatral a uno discursivo (McKenzie, 2001, p. 170). Es aquí donde se inicia el debate propuesto por Foster.

Transferencias teóricas a través de las disciplinas

A continuación, quisiéramos introducir las objeciones de Foster a estas ideas en el contexto de sus resonancias disciplinarias. Siguiendo a Austin, la teoría del acto de habla propone que hay casos en los que al decir algo uno *hace* algo. En otras palabras, el *lenguaje* en determinados casos puede constituir una *acción*. Es aquí donde encontramos la base de la teoría de Butler acerca de la naturaleza discursiva de la acción y también lo controversial de su idea de performance para el campo de los estudios de danza. Austin llama a estos casos *enunciados performativos*. El ejemplo utilizado más frecuentemente es el del voto matrimonial: al decir “acepto”, se lleva a cabo la acción de casarse. Sin embargo, esta acción deviene posible solamente en el marco de una convención muy definida. Según Austin, el acto de habla es exitoso o no en función de la situación en la cual es proferido. De hecho, no se trata de una cuestión de veracidad en sí, sino de lo que el autor llama la *felicidad* o *infelicidad* de la expresión performativa en el contexto discursivo. En todo caso, podríamos afirmar que la teoría del acto de habla ha ofrecido a las humanidades, y a la filosofía en especial, la posibilidad de pensar la performance a través de estructuras enunciativas, y no de estructuras de movimiento.

Concretamente, la teoría de la performatividad del género no supone ningún tipo de vínculo con los estudios de performance propiamente dichos. Butler es una filósofa que hace uso de la idea de “enunciado performativo” propuesta por Austin para elaborar una teoría sobre la identidad de género.

El debate iniciado por Foster representa en este sentido la respuesta por parte de una disciplina ascendente, como los estudios de danza, a una filosofía que estaba “invadiendo” el terreno de la performance desde un enfoque lingüístico. No obstante, el interés por entablar una discusión con Butler desde el campo de la danza está relacionado con la importancia otorgada en la disciplina desde sus inicios a la teoría feminista, a los estudios de género y en general al estudio de la performance identitaria.

Al concentrarse en la forma en que el discurso actúa performativamente desde un enfoque enmarcado por la teoría lingüística, la filósofa se exime de analizar detenidamente, es decir, de manera empírica, los “vocabularios de movimiento” que componen su objeto de estudio: lo no hablado, los gestos y los movimientos del cuerpo (Foster, 1998, p. 4), así como de abrirse a la incorporación de saberes provenientes de la cultura coreográfica y de su historia. Aunque Butler habla de movimiento, lo hace de una manera en que el mismo aparece siempre como un “signo” o una “marca” emitidos, “algún tipo de acción constante y repetida” (Butler, 2007, p. 226). Para Butler, precisamente debido a que estas acciones y gestos carecen de un fundamento ontológico, se encuentran destinadas a una repetición compulsiva. Esta performatividad es antiexpresiva porque se opone a la idea de que el cuerpo *expresa* el género como interioridad subyacente. Butler niega que exista un núcleo identitario sustancial que funcione como fundamento expresivo. Por esta razón, las acciones, en el tratamiento que reciben desde su aparato conceptual, siempre permanecen vagas e intencionalmente distanciadas de una capacidad expresiva, ya que la misma es concebida como una *invención*, es decir, esencialmente una falsedad. Ahora bien, lo que deberíamos preguntarnos es si la idea de expresión que maneja Butler es la misma que se concibe desde la investigación sobre las artes escénicas. Si advertimos que en varios momentos de la historia de la danza se ha reivindicado una cualidad expresiva del cuerpo danzante, ¿de qué tipo de expresividad se trataría?

En principio, cabe aclarar que hablamos de una expresividad atravesada por una suerte de dispositivo escénico o teatral. No obstante, resulta indispensable explicitar, en este punto, el modo en que el dispositivo teatral, o la convención teatral, es concebida desde la investigación en danza. Para Butler, como vimos más arriba, la acción escénica implica el pasaje por cierto velo de “irrealidad” que indefectiblemente mengua su carácter de acción punible y, de manera concomitante, su incidencia política. Sin embargo, si nos detenemos en el análisis del dispositivo escénico en sí, vemos que

tiene la cualidad de articular una mirada sobre el cuerpo que trasciende la situación teatral y compromete las relaciones sociales en su conjunto. La acción escénica no indica simplemente una acción irreal o falsa. De hecho, una de las premisas fundamentales de los estudios de performance es que no hay una distinción tajante entre lo que Turner y Schechner llaman performance estética y el drama social. De este modo, la expresión escénica no cuadraría del todo dentro del esquema de la performatividad butleriana, ni de la performance como subversión paródica de la repetición normativa. La continuidad entre lo estético y lo social no supone su indiferenciación, pero sí su condición de ambigüedad que se expresa en la dificultad de comprender si se está frente a un hecho estético o social. De hecho, es esta ambigüedad la que logra ser captada por la liminalidad del concepto de ritual.

Foster reacciona a esta inadecuación teórica recurriendo, al menos en un primer momento, a una cierta idea de *esencialismo* característica de la teoría feminista de esa época. En las primeras páginas de su artículo, la investigadora evoca la situación de una etnógrafa negra en un taller de *bloco afro* en donde su identidad racial hace que los participantes no negros den por sentado que ella posee los conocimientos coreográficos que han venido a aprender, algo que genera sentimientos contradictorios en la etnógrafa. El argumento de Foster en este caso es que no nos resulta fácil separarnos de una identidad basada en la percepción que los demás tienen de nuestro cuerpo físico. Esta evaluación etnográfica de un cuerpo marcado como negro nos permite interpretar por qué la visión aparentemente esencializadora de la raza en un cuerpo no puede ser revertida exclusivamente por medio de la parodia. La visión del cuerpo negro en los ojos de un otro es esencializadora aunque no se adhiera a presupuestos ontológicos. Hay un principio expresivo en juego que solo puede ser deconstruido por y en la coreografía. Esta es una de las ideas que queremos desarrollar en este artículo.

En respuesta al enfoque de Butler, Foster sostiene que la performance y la performatividad del género deben estudiarse a partir del análisis de la articulación *colectiva* de los cuerpos en movimiento, y no exclusivamente a partir de la performatividad de los actos de habla y su subversión paródica. Si se asume el punto de vista de la *coreografía*, enmarcada en la tradición teatral, para analizar estas acciones, se encuentra mucho más que una repetición: se descubre la especificidad de un estilo estético relacionado con la narrativa y la teatralidad misma. En este punto, su crítica tiene un fundamento claro, ya que es innegable que los estudios de danza constitu-

yen un campo de investigación capaz de contribuir significativamente al análisis de la performatividad del género. Aquí, la repetición se encuentra no solo en la acción, sino en una acción construida para *ser vista* y retenida como modelo a través de técnicas reunidas en vocabularios de danza; un ejemplo obvio sería el ballet.

Pero también es cierto, siguiendo este ejemplo, que en la historia del ballet la cuestión del género es bastante compleja y ambigua. Si damos por sentado que la coreografía tiene la complejidad de un texto literario polisémico, debemos aceptar el hecho de que los códigos de género del arte coreográfico, a pesar de que en general son altamente convencionales, también pueden ser sumamente ambiguos. Esto es particularmente visible en los ballets cortesanos en Francia durante los siglos XVI y XVII, en los que un cierto género —el ballet burlesco— presentaba a los bailarines masculinos frecuentemente travestidos, más allá de que constituyeran representaciones escénicas ideológicamente comprometidas con el patriarcado (Franko, 2015). Otros ejemplos pueden encontrarse en el siglo XIX, en obras en que las mujeres actuaban personajes haciéndose pasar por hombres en el escenario. Es decir, a pesar de los estereotipos de género extremadamente marcados del ballet clásico, existen instancias históricamente significativas en que estos estereotipos se han roto, y una explicación acabada de este fenómeno no puede reducirse a una mecánica de transgresión individualista, como indica la concepción butleriana de la performance del travestismo que, por otra parte, también tiene en sí misma una historia.

El argumento de Foster es que Butler debería haber historizado el fenómeno al que alude como performance del travestismo, sometiéndolo, a su vez, a un cuidadoso análisis estético y político. En su estudio de la performance travesti, Butler debería haber operado como lo haría un estudioso de la danza que aborda una cultura específica del movimiento. En cambio, la filósofa utiliza el gesto como un marcador de identidad sexual y de género cuyo poder reside en su capacidad de reafirmarse y repetirse constantemente. Así, tal repetición funciona en el sentido estrictamente convencional de un acto de habla entendido como una extensión de las prácticas utilitarias del lenguaje a instancias performativas. Se trata de situaciones que deben constituirse como convenciones. El problema para Foster es que el uso de la teoría del acto de habla es una forma de introducir la acción en un esquema que carece de la complejidad semiótica del gesto humano y de su arraigo en las tradiciones culturales y en la inventiva cultural.

Frente a esta objeción, la respuesta de Butler sería probablemente que cualquier representación de género en la escena teatral o dancística se suscribe al esencialismo unitario al que presumiblemente se suscribe la expresión. Sin embargo, como argumenta Mark Franko (2003) en su investigación sobre la danza barroca y el rol del cuerpo danzante del rey en el ballet cortesano, es la misma forma normativa y presumiblemente patriarcal de la performance política, que se ubica en el origen de la tradición coreográfica occidental, la que hace que las normas de género sean “imposibles de encarnar”. Esto se daba, por supuesto, a través del fenómeno del travestismo, pero no podemos decir que se tratase de performances que emergían a instancias de una acción individual. En su discusión sobre Hegel y la expresión, Charles Taylor señala:

los hombres [sic] son seres expresivos, ya que pertenecen a una cultura; y una cultura es sostenida, alimentada y entregada en una comunidad. La comunidad tiene, a su propio nivel, una unidad expresiva. Y una vez más, es una parodia y una deformación considerarla simplemente como instrumento que los individuos emplean (o, idealmente debieran emplear) (Taylor, 1983, p. 15).

Esta es otra forma de expresar la objeción de Foster al concepto de performance en Butler. Es la cultura la que tiene el rol de brindar un espacio a la transgresión y, según Foster, la idea de coreografía daría cuenta de ese espacio de una manera más acabada que el concepto de performance. El aspecto comunitario de la tradición performativa involucra una red mitopoética de asociaciones entre movimiento y sentido que siempre puede ser invocada a través de la coreografía para generar nuevos significados. Por lo que se refiere a la narratividad y la teatralidad de la danza, podríamos agregar que la sedimentación de sus tradiciones históricas se acumula en la historia de sus usos. El regreso de Foster a una forma de esencialismo estratégico en el desarrollo de su artículo es un intento, como podemos inferir, de concebir el contexto normativo de la coreografía en un sentido culturalista. El espacio que esto abre es el del ritual en un sentido antropológico. De hecho, el ritual abre un espacio que no se rige por una superposición expresiva unitaria capaz de penetrar todos los ámbitos de la cultura expresiva. Aquí, nos referimos al ritual como un espacio cultural específicamente transgresor que permite la revisión de la cultura misma (Franko, 2006).

En todo caso, queda claro que la intervención de Foster es ambiciosa: su objetivo final es el de proponer lisa y llanamente el reemplazo del término *performance*, y en cierto sentido, también del de *performatividad*, por el de

coreografía, ya que lo considera un concepto más adecuado para entender el funcionamiento expresivo y cinético del género. Para ella, cualquier significado filosófico ocupa un lugar secundario frente al fenómeno empírico de la organización de los cuerpos en el tiempo y en el espacio como práctica histórica y social. En ese sentido, afirma:

La coreografía, la tradición de códigos y convenciones a través de las cuales se construye el sentido en la danza, ofrece un marco histórico social para el estudio del género, mientras que la performance se concentra en la ejecución individual de esos códigos. La coreografía se hace eco de valores culturales relacionados con identidades corporales, individuales y sociales, mientras que la performance se focaliza en la pericia necesaria para representar esas identidades (Foster, 1998, p. 5).⁴

Foster señala aquí que los códigos mismos que permean el desempeño del género son coreográficos o de procedencia coreográfica. De ello se deduce que cualquier transgresión de dichos códigos debe ser también una transgresión de las normas coreográficas. La dimensión estética de las tradiciones normativas históricas codificadas en la danza teatral, que proporciona una base para la coreografía —y dentro de la coreografía, para los signos del género— es insoslayable si queremos analizar el potencial transgresor de la interpretación del movimiento en sí.⁵ En segundo lugar, no se puede transformar estos códigos desde la ejecución individual sin una comprensión profunda de la coreografía en la que están insertos. Foster sostiene que, a partir de un análisis de la performance de la danza, se puede llegar a un entendimiento crítico profundo del cuerpo sexo genérico. En este sentido, la estética particular del movimiento en sí se ofrece a una lectura analítica de su significado más allá de cualquier fundamento ontológico. Y como escribe Christy Adair: “en la danza, los significados transmitidos estarán imbuidos frecuentemente de valores sexuales porque es muy difícil separar los cuerpos y sus movimientos de la sexualidad” (Adair, 1992, p. 50).

Para entender lo que estaba en juego en la década de 1990 en este tipo de argumentos, debemos tener en cuenta que la incursión de la teoría del acto de habla en el campo de la acción simbólica, originariamente definido por la antropología, fue una jugada por parte de una disciplina bien estable-

⁴ Todas las traducciones son de los autores.

⁵ Así como en ciertos casos el discurso puede constituir una acción, la danza puede ser coreografía. No todo discurso es performativo y no toda danza es coreográfica.

cida —la filosofía— para anexar nuevos y promisorios materiales de estudio provenientes de una disciplina emergente. Recordemos el prólogo de Janet Wolff al libro de Christy Adair, *Women and Dance*, en donde escribe que “la danza continúa siendo marginal para los estudios críticos en el arte y [...] también es marginal a los debates feministas sobre la cultura” (Wolff, 1992, p. xi).

Foster afirma que para realizar una crítica adecuada del modo en que el cuerpo deviene genérico y se introduce en dinámicas asociadas a relaciones de poder, uno debe sumergirse en las tradiciones históricas particulares del movimiento, las cuales juegan un rol en la perpetuación de esas identidades e incluso en su establecimiento originario. Un libro como el de Adair sienta las bases para el entendimiento de estas tradiciones y ha tenido el objetivo de fundar una agenda cultural extensa para la investigación en danza. De hecho, el libro de Adair es la primera historia feminista de la danza. Además de dar cuenta de una visión general del rol de las mujeres en esa historia, especialmente en el siglo XX, la autora trata allí temas como la formación en danza, las instituciones de danza y las políticas de financiamiento. Si bien el libro es algo esquemático, es sin duda importante, ya que representa una declaración temprana de la crítica feminista dentro del campo.

La coreografía tiene un significado por fuera de su marco escénico, un significado que se arraiga en los fundamentos profundos de la sociedad asociados al poder hegemónico de la performance teatral. Por ejemplo, Adair es una de las primeras en concebir la técnica de danza como una disciplina en términos foucaultianos, una práctica que crea “cuerpos dóciles” (Adair, 1992, p. 35). El entrenamiento de la danza se convierte, si no en un modelo, al menos en un poderoso ejemplo para otras formas de adoctrinamiento físico. No obstante, al mismo tiempo, afirma que: “la improvisación en danza y la coreografía ofrecen la oportunidad de crear nuevos movimientos y nuevas prácticas culturales” (Adair, 1992, p. 41). Los modelos de comportamiento coreográficos no son inmutables, están determinados histórica y socialmente; por eso mismo abren la posibilidad de un estudio histórico de la repetición de identidades sexuales normativas y de sus desviaciones.

La argumentación de Foster es que el simple hecho de hacer algo [*to perform*] no basta para resistir o crear una posición crítica sustancial respecto a la performatividad. Para ella, solo la coreografía es capaz de proporcionar una crítica adecuada de la forma en que el género es leído a través del movimiento del cuerpo. Esa crítica coreográfica tiene un valor histórico y experiencial, además de intelectual. Janet Wolff lo expresó aún más claramente: “La danza

solo puede ser subversiva cuando cuestiona y expone la construcción del cuerpo en la cultura” (Wolff, 1997, p. 96). Cuestionar y exponer la construcción del cuerpo en la cultura es en sí mismo un proyecto coreográfico. Es decir, solo la coreografía puede cuestionar y exponer completamente las repeticiones impuestas por la performatividad.

Si la parodia drag expone la naturaleza construida del género, lo hace a través de una estrategia única y repetitiva que simboliza la repetición de la propia performatividad. Exponer la ley del género como una parodia deviene una operación intelectual que puede carecer de tesón. Wolff no argumenta a favor de la coreografía *per se*, solo menciona la “danza posmoderna”. Sin embargo, y aunque no ofrezca ningún ejemplo concreto, está haciendo referencia a la coreografía de la danza posmoderna. Para Adair, por su parte, existe “un claro vínculo entre los movimientos políticos de, por ejemplo, el *black power*, las feministas, los gays, los estudiantes y los manifestantes antibélicos, y algunas coreografías de danza entre 1968 y 1973” (Adair, 1992, p. 139). Adair identifica esos seis años como los que más carga política tuvieron en la producción de la danza posmoderna.

En cuanto al arte como expresión política en sí misma, Adair toma como referencia a Wolff: “La práctica artística posmoderna es el trabajo que deconstruye conscientemente la tradición, por medio de una variedad de técnicas formales y de otro tipo (parodia, yuxtaposición, reapropiación de imágenes, ironía, repetición y así sucesivamente)” (Wolff, 1990, p. 93). De hecho, la danza posmoderna entre 1968 y 1973 no se caracteriza por el uso de la parodia. Las estrategias de subversión se amplían cuando entramos al terreno de lo coreográfico. Por otra parte, como señala Gay Morris en un artículo anterior al de Foster, a partir del ejemplo de *Dido y Eneas* de Mark Morris, “la coreografía [...] ofrece posibilidades mucho más sutiles y amplias para atacar las rígidas categorías de género que la danza de modo individual” (Morris, 1996, p. 142). En este ballet, Mark Morris interpreta dos papeles travestidos: Dido y la Bruja. A pesar de ello, Gay Morris señala que la actuación de Mark Morris no es especialmente paródica:

Como Dido, él [Mark Morris] crea un sentido de lo femenino a través del tipo de movimientos que selecciona, que, en su segunda danza, son las “incesantes y repetidas acciones” que según Butler crean la ilusión de estabilidad del género. Pero al mismo tiempo vemos a Morris como un “hombre”. No solo baila de forma “masculina” durante su primer solo con sus numerosos movimientos planos y angulares, sino que vemos y leemos su cuerpo como masculino: grande, velludo, musculoso. Se podría argumentar que su cuerpo no es una actividad: es obstinadamente material (Morris, 1996, p. 145).

Así, Gay Morris presenta una evidencia decisiva para distinguir la teatralidad y la coreografía de los conceptos de performance y performatividad. La intención subversiva de la parodia drag, tal como la concibe Butler, es un gesto unidimensional que no utiliza al cuerpo “de una manera verdaderamente política” (Wolff, 1997, p. 96) porque no trabaja críticamente con la materialidad que actúa como el soporte en el que se sedimentan las normas de género. Esto es algo que solo las estrategias coreográficas complejas pueden llevar a cabo. Así, aunque Butler hace referencia a los “signos corpóreos” en plural, en realidad solo hay un signo involucrado en su relato: el signo paródico.

Por otra parte, la presencia material de un cuerpo masculino que desempeña un rol teatral en un ballet se asemeja a las observaciones de Foster en su artículo sobre la obstinada materialidad del cuerpo racializado. La idea es que ciertas características físicas presentan una identidad sexual y una racial que no son solamente discursivas, sino también materiales por la función que ocupan dentro de una propuesta coreográfica. Estas características están entre las que se hacen visibles en la representación teatral y cuya presencia exige, por lo tanto, ser tratada en una estructura coreográfica amplia.

¿Dónde podemos situar esa materialidad entre el esencialismo y la performance butleriana? Aquí es donde debemos admitir que la teoría de Butler no tiene la capacidad de comprender a la coreografía como proyecto teatral y como concepto de la teoría social. Sin embargo, podría decirse que el dispositivo teatral permite un tipo de crítica diferente y complejo, porque la coreografía puede abarcar al mismo tiempo la performance y la performatividad.⁶

Para Foster, el concepto de coreografía constituye una herramienta de análisis que permitiría a los estudios de género concentrarse en menor medida en la acción individual, y más en los valores culturales de un sujeto colectivo, construido históricamente. Por eso, la materialidad del movimiento expresivo puede no ser convincente en el plano ontológico, pero no obstante, ser contundente desde un punto de vista ideológico. La *performance* remite a la pericia individual en el manejo de un determinado “vocabulario cinético”, mientras que la *coreografía* da cuenta de un marco de comportamiento, es decir, de una tradición cultural que posibilita la transmisión de sentido a

⁶ Gay Morris se pregunta si Dido es un personaje travestido y afirma: “más que mediante parodias o hipérboles, [Mark] Morris logra esto a través de una compleja mezcla de señales de género conflictivas” (Morris, 1996, p. 146).

través del movimiento. La centralidad de la performance se traduciría a su vez en una particular agenda política que entendería al cambio social como a un fenómeno basado en prácticas de transgresión individuales (o individualistas).⁷ El acto de focalizarse en la performance individual determinaría una dificultad para visualizar el “guion” que existe detrás de las prácticas de género. Y, por la misma razón, socavaría nuestra capacidad de evaluar las transgresiones al código y sus significados precisos. Es el guion el que determina el sentido de la identidad de género detrás de la aparición estetizada del movimiento.

El término fosteriano de coreografía debe conceptualizarse como una instancia claramente separada de su puesta en acto. La *coreografía de género* constituye el “guion social e histórico” que prescribe el comportamiento de género, mientras que la performance indica la acción individual que en su devenir enriquece, aumenta o reprime parcialmente ese modelo construido colectivamente o cuya eficacia es efecto de la tradición. La coreografía no constituiría una estructura de carácter permanente para la representación, sino una constelación de convenciones representacionales capaz de cambiar lentamente en su proyección histórica. En el momento en que Foster proponía este argumento, el campo de los estudios feministas, en conexión con la teoría crítica de la raza [*Critical Race Theory*], comenzaba a afirmar la importancia de un *esencialismo estratégico* necesario para un reconocimiento de las diferencias por fuera de términos dualistas o binarios. Foster sostiene que su planteo está inspirado en la reconsideración de la idea de “esencialismo” por parte de la teórica feminista Teresa de Lauretis. De ella toma la idea de que la “esencia” de los cuerpos no debería estar asociada a una estructura biológica fija, sino a las diferencias que emergen de su inmersión en contextos sociales y culturales específicos (Foster, 1998, p. 2).

Teresa de Lauretis propone una reevaluación de la oposición entre esencialismo y antiesencialismo. Según su análisis, la teoría feminista se relaciona con una diferencia esencial que no está basada en la diferencia entre hombres y mujeres, o en un rasgo inherente a la “naturaleza femenina”, sino en el modo en que esa teoría construye su concepción de la mujer, de las mujeres y del mundo. “La diferencia esencial del feminismo reposa en su especificidad

⁷ Foster afirma al inicio de su artículo en referencia a la conceptualización del género como performance: “Esta supresión del guión de la performance conduce a modelos de cambio social basados principalmente en la *insubordinación* o *transgresión individual*” (Foster, 1998, p. 27, las cursivas son nuestras).

histórica" (de Lauretis, 2007, p. 184). La autora propone superar la oposición entre esencialismo y antiesencialismo, reivindicando el rol del feminismo como pensamiento crítico de la sociedad. Sobre esta base discute los trabajos de Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (1987) y de Linda Alcoff, "Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory", publicado en la revista *Signs* (1988). En referencia a la primera autora, critica el hecho de que en su libro el feminismo es reducido simplemente a una práctica que se sirve del posestructuralismo como teoría (de Lauretis, 2007, p. 191). Y de la segunda autora, de Lauretis afirma coincidir con su planteo, pero no con los términos oposicionales en los que se enmarca.

Efectivamente, para Alcoff, la manera de superar la oposición entre un planteo esencialista, que desde el feminismo cultural define a la mujer, y uno nominalista que, desde un planteo posestructuralista, rechaza la posibilidad de definirla, es a partir de un enfoque *posicional*. Queda delineada así una teoría del sujeto que rechaza tanto el esencialismo como el nominalismo, y que afirma que "la mujer es una posición desde la cual puede emerger una política feminista y no una serie de atributos objetivamente identificables" (de Lauretis, 2007, p. 192; Alcoff, 1988, pp. 434-435). El género, según Alcoff, es una posición desde la cual actuar políticamente, un discurso que se acerca bastante al *esencialismo estratégico* propuesto por Gayatri Spivak (2006). En este sentido, la *subjetividad de género* emerge de una experiencia historizada y la *identidad* deviene una construcción activa que resulta de la interpretación política de la propia historia a través del discurso (de Lauretis, 2007, p. 193). De Lauretis propone, sobre esta base, dar fundamento a una posición teórica del feminismo. Se trataría en última instancia de una *teoría del sujeto social femenino* (sexual o genérico) basada en su historia específica, emergente y conflictual (de Lauretis, 2007, p. 198). De ahí que el género para Foster pase a ser una categoría diferencial "esencial" que se construiría en diálogo con configuraciones identitarias, raciales y sexuales. La estrategia era usar el esencialismo contra sí mismo y en ese mismo movimiento se puede ver cómo la coreografía gana tracción como fuente de comportamientos plausibles de examen y crítica.

Recapitulando, la coreografía es un "guion" colectivo puesto en acto performativamente de manera individual (por ejemplo, como cita), de modo que representa una instancia analíticamente "anterior" a la acción. Se actualiza en la performance, se modifica en su devenir, pero es claramente

una *norma* que antecede su ejecución individual. Y, de hecho, constituye de manera quizás fragmentaria la norma (o la convención) que permite al enunciado performativo establecerse.

Ahora bien, el problema con esta premisa, que se encuentra en la base de la concepción del género como coreografía por parte de Foster, es que entra en contradicción directa con la *crítica de la identidad* en términos genealógicos que fundamenta el análisis de Butler sobre la performatividad del género. El planteo de Foster y su crítica de la performance del género parece funcionar solo a costa de una simplificación de esa propuesta filosófica. Su crítica se sostiene sobre la base de una lectura más política que filosófica; para Foster la performance butleriana supone una respuesta individualista al poder, mientras que la coreografía implica una conciencia colectiva de la acción. Foster desea otorgar a la idea de *coreografía* el lugar de un texto dramático resignificado por la performance, pero en ningún momento toma en cuenta el funcionamiento del concepto genealógico de performatividad dentro de la teoría de Butler.

En síntesis, como lo expresamos anteriormente, la disputa velada entre Foster y Butler expresa un conflicto entre campos del saber. En este sentido, los estudios de danza ocupan una posición similar a la de los estudios de performance. El trasfondo del reclamo de Foster es la completa falta de interés por parte de Butler con respecto a estos estudios en todo lo referido a la concepción y teorización del género como práctica corporal. La teoría del “acto de habla” es leída de este modo como un “atajo” para evitar considerar las investigaciones ligadas al análisis del movimiento y a su historia. Queda por explorar el modo en que podrían conjugarse ambos enfoques.

Teatralidad y performance

Al inicio de este texto, caracterizamos el debate entre Foster y Butler como un fenómeno que implicaba una situación de tensión o competencia entre disciplinas académicas. Ahora bien, ¿qué podemos concluir sobre este debate inacabado entre una académica de la danza y una filósofa, o más precisamente, sobre la acusación esgrimida por parte de una académica de la danza a una filósofa que nunca sintió la necesidad de responder? De hecho, podríamos decir que se trata de un debate bastante unilateral, si es que se puede hablar realmente de un debate. ¿Habría existido un error en la utilización de alguna categoría que causó que Foster hablara un lenguaje incomprensible para

Butler y la dejara reacia a participar, o la posición disciplinaria de Butler es o era demasiado elevada como para sentir la necesidad de responder? No lo sabemos; sin embargo, quisiéramos plantear la siguiente pregunta: la filosofía como disciplina ¿está en condiciones de tomar posesión del movimiento como temática desde una perspectiva como la de Butler y dar cuenta, a la vez, de su innegable complejidad? A modo de conclusión, intentaremos proponer, por un lado, algunas interpretaciones sobre por qué este debate parece haber nacido trunco en lugar de haber generado una discusión más amplia y, por el otro, una nueva concepción de la coreografía que podría funcionar como nexo entre ambos aportes.

Lo primero que hay que señalar es que, como hemos demostrado, Foster pasó por alto, eligió ignorar o al menos no discrepó abiertamente con la teoría de Butler. Si Butler afirma que no existe una realidad anterior al discurso, entonces lo fundamental es que Foster no dio cuenta de eso. Porque, ¿qué papel puede jugar la idea de coreografía en la argumentación de una filósofa que no ve allí más que la eficacia fallida de la repetición *ad infinitum* de un acto inválido? Al concentrar su atención en la oposición entre coreografía y performance, Foster perdió la oportunidad de apuntar a la raíz de la proposición filosófica de Butler, en donde el *quid* de la cuestión se encuentra en la relación entre *teatralidad* y performance. Dicho de otra manera, Butler solo admitiría la existencia de una posición coreográfica modernista la cual *simulara* promover una interioridad que se externaliza. Es por ello que se pregunta: “¿cómo configura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad escondida?” (Butler, 2007, p. 263). La insinuación es que esto es constitutivamente imposible, pero es exactamente lo que Isadora Duncan pensaba que estaba haciendo (Franko, 2019, p. 33). Butler entiende las figuras del adentro y el afuera como una falsa división y, sin embargo, la *profundidad* es un concepto central para la danza moderna histórica y la idea de un movimiento que va de adentro hacia afuera sigue vigente en el mundo de la danza. Estos hechos, cuando se observan en la coreografía, tienen un rol y un efecto diferente que cuando se discuten en el discurso filosófico. De hecho, Foster señala esto en su reafirmación del esencialismo estratégico al invocar el estudio práctico de la danza.

Si redirigimos la atención de quien lee al conflicto entre *teatralidad* y *performance* en lugar de al conflicto entre coreografía y performance, podemos comenzar a comprender por qué este debate fracasó. Butler remarca en las últimas páginas de *El género en disputa* que “La distinción entre expresión y

performatividad es crucial” (Butler, 2007, p. 275) y la teatralidad es la función fática de la expresividad. No obstante, la teatralidad puede funcionar también como la opacidad material de cualquier significante cuya proyección en el espacio social se presupone que es consecuente. Esta atención a la materialidad del significante, entendida como teatralidad, tiene una dimensión autorreflexiva en la medida en que demanda una atención significativa hacia sí misma. Si la performance subvierte, la teatralidad manipula. La expresión existe como materialidad por fuera de la intencionalidad del sujeto danzante, y puede ser ella misma objeto de una manipulación ideológica. Y este es precisamente el rol de la coreografía. Para Butler, la expresión representa una falacia en la producción de significación cultural del cuerpo (Butler, 2007, p. 275). Sin embargo, precisamente bajo esta falacia se han erigido estructuras coreográficas sustanciales que tienen una significación cultural histórica en el campo de la danza. La cultura expresiva, así como el término mismo de expresión en un contexto culturalista, no conlleva la implicación filosófica de una falacia ontológica, sino que se ofrece como un terreno material de investigación y de tratamiento estético.

En todo caso, la expresión es un término que no ha sido considerado favorablemente por la filosofía moderna, por ser entendido como una efectividad estructural unificadora que actúa sobre todos los elementos que la constituyen. Así, por ejemplo, en *Para leer El Capital*, Althusser y Balibar hacen referencia al “concepto leibniziano de expresión” en los términos de “la eficacia de un todo sobre sus elementos” (Althusser y Balibar, 1969, p. 201):

[Esto] supone en sus ideas generales que el todo del que se trata sea reducible a un principio de interioridad único, es decir, a una esencia interior, de la que los elementos del todo no son entonces más que formas de expresión fenomenales, el principio interno de la esencia que está en cada punto del todo, de manera que a cada instante se pueda escribir la ecuación, inmediatamente adecuada: tal elemento (económico, político, jurídico, literario, religioso, etc., en Hegel) = la esencia interior del todo (Althusser y Balibar, 1969, p. 202).

Esta comprensión particular del expresivismo desde una perspectiva filosófica es la que Butler parece heredar como garantía de sus compromisos ontológicos. Dejamos de lado aquí que Gilles Deleuze desarrolla una idea muy diferente del expresivismo en Spinoza. En todo caso, la contribución de los estudios de danza al análisis cultural supone entender la coreografía no como una expresión unificada de algo, sino como una tecnología de proyección de significado a través de medios sensibles los cuales contienen

una estructura que posee una consistencia orgánica y redes estructurales de asociación. Desde esta perspectiva, podríamos decir que la filosofía se ha concebido durante mucho tiempo como superior a la cultura expresiva en general, mientras intentaba al mismo tiempo cooptarla desde el exterior.

Lo que falta en Butler es una creencia hegeliana en el papel que puede desempeñar una *mitopoiesis* en la modernidad, aquella que influyó a Schiller en su educación estética. Toda transgresión encarnada por el arte incursiona en la citación de convenciones estéticas a efectos de desarrollar una reflexión crítica, pero también a fin de revolucionar las manifestaciones sensibles de la ideología. Esto se resume en el hecho de que toda actuación teatral tiene lugar en la esfera pública y por lo tanto implica una lógica de intercambio. En este sentido, la performance nunca se aparta por completo del mito en tanto y en cuanto apela a una creencia popular. Es por esta razón que la teoría de Butler se muestra un tanto alejada de la práctica concreta de la interpretación. Somos disciplinados, para usar la terminología foucaultiana, a través de nuestros sentidos y, como señaló Habermas: “Dado que la sociedad se reproduce no solo en la conciencia de las personas, sino también en sus sentidos, la emancipación de la conciencia debe estar enraizada en la emancipación de los sentidos” (Habermas, 1990, p. 49). Nuestros sentidos no tienen la forma de una tablilla de escritura, sino la de una memoria corporal activada por la percepción del movimiento. Es toda esta poética, o lo que hemos llamado dimensión teatral o teatralidad, lo que le falta a Butler y la convierte en una interlocutora inapropiada para Foster (Franko, 2003, p. 71). Evidentemente, desde su perspectiva filosófica, la expresión como falacia descalifica el estudio de la historia de la danza como una disciplina que simplemente da cuenta de curiosidades ideológicas de épocas anteriores. En sus escritos, Butler no da lugar metodológicamente a una memoria cultural. Sin embargo, estos gestos y la estética del movimiento viven en los cuerpos y en las culturas del cuerpo donde también el sexo y el género son manipulados como signos cinéticos. Es decir, ¿qué determina la persistencia de lo que Foster llama coreografía para el individuo como ser cultural? La respuesta es: ver, desear, identificar. Esta es quizás la pregunta que debería haber sido dirigida a Butler, y no habría necesitado apelar al esencialismo estratégico en el campo del feminismo.

De modo esquemático, nuestras críticas a Butler son dos: la *coreografía* es un concepto que, a diferencia del de *performance*, está anclado en una historia específica, tiene puntos de apoyo históricos y sociales que permiten formas de

subversión cinética colectivas que a su vez se refieren a una historicidad definida. La coreografía proporciona una instancia de manipulación política que se ubica en un punto intermedio entre la performatividad y la performance. Existe en el punto liminal de la relación entre las dos. Supone la existencia de un terreno de lucha a la vez individual y colectivo; la coreografía asume la forma de un contra-dispositivo. En paralelo, la idea de coreografía propone la existencia de un *continuum* entre la escena teatral y el mundo social. Las acciones sociales dialogan con los símbolos escénicos de manera horizontal. Esta relación no se reduce a la diferencia entre realidad e irrealdad planteada por Butler. La teatralidad asociada a la historia de las artes escénicas se proyecta hacia el entramado social, así como el campo social impregna constantemente el actuar de los cuerpos en escena.

El segundo punto es que el cuerpo para los estudios de danza es material y no un efecto de discursos sustancializadores. La coreografía trabaja con los cuerpos como materias en donde la performatividad se ha sedimentado. Apela a un esencialismo estratégico, en el sentido de que *manipula* la materialidad del cuerpo con fines políticos. Es a partir de lo que el cuerpo es hoy, que la coreografía concibe aquello que podría ser. Esto también quiere decir que los cuerpos en general, y el cuerpo danzante en particular, constituyen en sí mismos objetos de estudio que motorizan el discurso. Así como no existe un cuerpo anterior al discurso que lo determina, tampoco existe un discurso que sea definitivamente posterior al cuerpo. La materialidad del cuerpo tensiona el discurso del mismo modo en que el discurso constriñe al cuerpo, y esto se debe a que el cuerpo es entendido fundamentalmente como “fuerzas en disputa” (Deleuze, 2010, p. 45).⁸ No es un terreno dado en el que intervienen energías contrapuestas, ya que no existe tal terreno como anterioridad al conflicto. El cuerpo es, en sí mismo, una contraposición actual de fuerzas. Es por eso que, para Deleuze, “el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho

⁸ Ante la pregunta: ¿qué es un cuerpo?, Deleuze afirma: “Nous ne le définissons pas en disant qu’il est un champ de forces, un milieu nourricier que se dispute une pluralité de forces. Car, en fait, il n’y a pas de ‘milieu’, pas de champ de forces ou de bataille. Il n’y a pas de quantité de réalité, toute réalité est déjà quantité de force. Rien que des quantités de force ‘en relation de tension’ les unes avec les autres”. [“No lo definimos diciendo que es un campo de fuerzas, un medio prolífico disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay ‘medio’, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, toda realidad ya es cantidad de fuerza. Nada más que cantidades de fuerza, ‘en relación de tensión’ unas con otras”] (Deleuze, 2010, p. 45). Hemos elaborado una traducción propia, porque no coincidimos con la que se publicó en la versión al castellano.

más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu” (Deleuze, 2010, p. 45). El cuerpo siempre escapa a la aprehensión completa del poder, porque es en sí mismo un no lugar de tensión constante entre fuerzas. Por ende, su condición, sobre todo desde el punto de vista de la teatralidad, es la de algo que es a la vez gobernado e inasible, es un cuerpo que —como afirma Mark Franko— “codifica tanto las normas como su desviación” (Franko, 2019, p. 207).

De ahí que la historia emerja en el acto mismo de la teatralidad del cuerpo (danzante), como en un constante *reenactment*. Mark Franko afirma:

[E]l *reenactment*, a diferencia del testimonio corporal, es el recuerdo (en el sentido activo de la invocación) de una acción pasada bajo la forma de un acontecimiento particular en el presente. En este sentido, se puede decir que la memoria no permanece en el cuerpo, sino en el acontecimiento en la medida en que este se vuelve accesible por medio del hacer (Franko, 2017, p. 13).

Este sería otro ejemplo del modo en que la coreografía puede articular de manera crítica una sedimentación cultural. La performatividad como sedimentación se hace presente en la multiplicidad constitutiva de la acción del cuerpo. Es el acto corporal mismo el que dialoga con la historia, y lo hace de una manera inevitablemente conflictiva, asociada a una lucha. Una lucha que también posee su historia.

Quizás el punto de unión entre la teoría de Butler y el concepto de coreografía en Foster sea la posible concepción de la coreografía como algo que se proyecta necesariamente hacia el futuro. Un plan de acción cuya condición es la de estar constantemente sujeto a revisión, un interminable *reenactment*. La coreografía deviene de este modo un constructo a la vez inestable y determinante, individual y colectivo, ligado al acontecimiento y a la historia, algo que existe en el presente, pero cuya ontología se proyecta incansablemente al tiempo que vendrá.

Referencias

- Adair, Christy. (1992). *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Nueva York: New York University Press.
- Alcoff, Linda. (1988). Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory. *Signs*, 13, 405-436.
- Althusser, Louis y Balibar, Etienne. (1969). *Para leer El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Butler, Judith. (1989). Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions. *The Journal of Philosophy*, 86, 601-607.
- Butler, Judith. (1998 [1988]). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Butler, Judith. (2002). Críticamente subversiva. En Rafael M. Mérida Jiménez, *Sexualidades transgresoras: una antología de los estudios Queer* (pp. 55-80). Barcelona: Icaria.
- Butler, Judith. (2007 [1990]). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, Teresa. (2007). *Figures of resistance: Essays in Feminist Theory*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Deleuze, Gilles. (2010 [1962]). *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF.
- Foster, Susan Leigh. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24, 1-33.
- Foucault, Michel. (1989 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franko, Mark (comp.). (2006). *Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives*. Oxfordshire: Routledge.
- Franko, Mark. (2003). Majestic Drag: Monarchical Performativity and the King's Body Theatrical. *The Drama Review*, 47, 2, 71-87.
- Franko, Mark. (2015). *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Nueva York: Oxford University Press.
- Franko, Mark. (2017). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford: Oxford University Press.
- Franko, Mark. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Habermas, Jürgen. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge. Massachusetts: MIT Press.
- McKenzie, Jon. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Morris, Gay. (1996). Styles of the Flesh: Gender in the Dances of Mark Morris. En Gay Morris, *Moving Words, Re-Writing Dance* (pp. 124-138). Londres: Routledge.
- Spivak, Gayatri. (2006 [1988]). In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres: Routledge.
- Taylor, Charles. (1983). *Hegel y la sociedad moderna. México: Fondo de Cultura Económica*.
- Weedon, Chris. (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell.
- Wolff, Janet. (1990). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Wolff, Janet. (1992). Foreword. En Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens* (pp. xi-xii). Nueva York: New York University Press.
- Wolff, Janet. (1997). Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics. En Jane Desmond, *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (pp. 81-99). Durham: Duke University Press.