



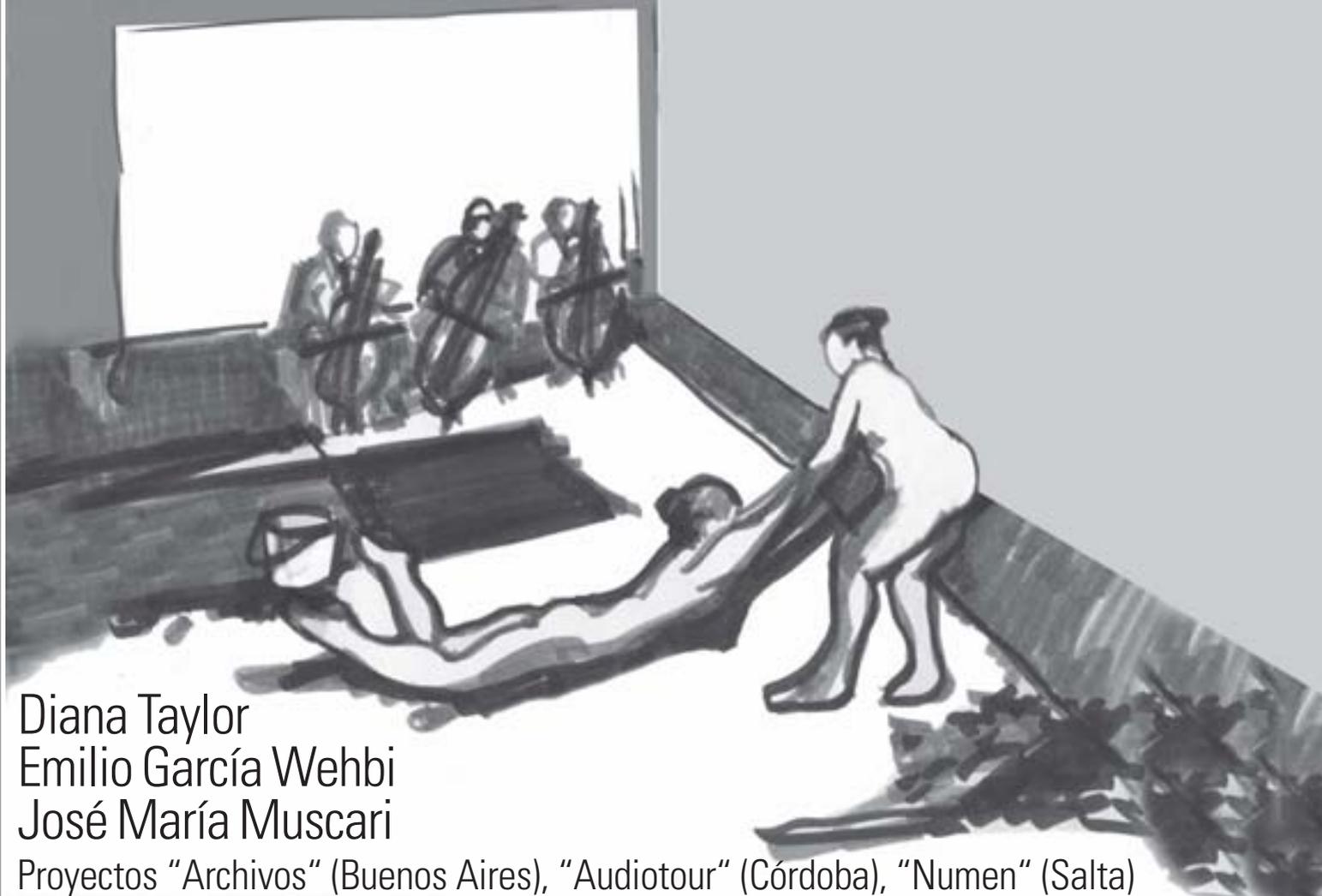
/ *PICADERO*



INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

15

Teatro & performance



Diana Taylor

Emilio García Wehbi

José María Muscari

Proyectos "Archivos" (Buenos Aires), "Audiotour" (Córdoba), "Numen" (Salta)

DIRECTORES

Juan Comotti (Mendoza),
Gustavo Tarrío,
Enrique Federman (Buenos Aires)

AUTORES

Silvina Reinaudi,
Alejandro Tantanián,
Nueva dramaturgia cordobesa

HOMENAJE: Alicia Fernández Rego

LA RELACIÓN CON LOS ORGANISMOS CULTURALES OFICIALES DE LAS PROVINCIAS

Transcurridos varios años desde la creación del INT -cuya jurisdicción política y administrativa se encuentra en la esfera nacional-, se impone una reflexión alrededor de la relación que se estableció, desde ese surgimiento, con los organismos provinciales de cultura, incluida la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; relación fluida en algunos casos, problemática en otros.

Más allá del punto de vista particular de los distintos Representantes del Instituto y de los responsables de los organismos provinciales, resulta necesario que esta relación se consolide en base a acuerdos marcos y convenios particulares, para complementar las acciones en cada distrito.

El Instituto, si bien tiene una distribución presupuestaria regional, debe trabajar con una mirada nacional, que abarque todo el territorio, con equidad y distribución compensatoria de los recursos. Aún así, se aspira a convenir con cada provincia de acuerdo a necesidades y requerimientos particulares que atiendan la realidad de esa provincia, por supuesto sin perder de vista la mirada regional y nacional.

El INT no viene a reemplazar, de ningún modo, el accionar de los diferentes organismos culturales provinciales en lo que respecta al área teatral, cada uno con su lógica y correspondiente política. Lo ideal sería que la acción fuera complementaria, porque el único beneficiario es el teatro y como consecuencia, su público, la gente. Una muestra de madura colaboración, traducida en acuerdos y convenios, no puede resultar sino beneficiosa.

En definitiva, para el INT, la relación con estos organismos, es un tema de suma importancia, a resolverse en la mesa de diálogo, con criterios equilibrados, propendiendo a convenir y colaborar entre las distintas jurisdicciones para beneficiar al teatro argentino

En algunos casos no ha existido relación alguna entre el Representante del Instituto en la provincia y el encargado del área teatro, -donde los hay-, en otros caso esta relación es armoniosa y en algunos hay un excelente encuentro de opiniones que se refleja en la organización y el accionar del teatro independiente en la provincia. Se impone una rigurosa revisión, por parte del INT, de todos y cada uno de los casos y fundamentalmente, se impone un punto de vista institucional, que vaya más allá de la mirada particular de cada Representante. Es necesario que los convenios se instalen como una estrategia de desarrollo, que diseñe bases sólidas del accionar en co-gestión.

Desde el INT se propuso hace ya bastante tiempo la creación de los Consejos Provinciales de Teatro, a los fines de propiciar un espacio de diálogo entre las distintas partes que hacen a la actividad; en algunas provincias, el Consejo desarrolla una labor asesora y

resulta un aporte interesante en el diseño de la política teatral de la provincia; en otras provincias, este Consejo se ha creado hace muy poco y en otras, sencillamente no existe. En este Consejo -usualmente- está representado el propio organismo nacional, el organismo de cultura provincial y la o las asociaciones representativas del quehacer teatral independiente de la provincia. Es deseable que en ese Consejo se dialogue y se discutan las políticas más adecuadas para el teatro independiente de la región; sin ser necesaria y obligatoriamente vinculante, el Consejo de Dirección del INT debatirá sobre esas opiniones y -como ha sucedido frecuentemente- respaldará las que considere adecuadas y coherentes con su accionar.

Y más recientemente, -en la última Asamblea Federal citada por la Secretaria de Cultura de la Nación- el INT ha hecho propuestas concretas en el plano de la colaboración, haciendo llegar a cada jurisdicción provincial una serie de Programas, que debidamente estudiados y mejor analizados, podrán ser la base de un próximo plan conjunto con cada una de las provincias argentinas. Esperamos poder concretar esos convenios marco y desarrollar luego, particularmente, los subsiguientes acuerdos para que resulten en planes de desarrollo y perfeccionamiento como corresponde a todas y cada una de las regiones argentinas, por el bien de la actividad teatral.

Mediante estos convenios se tiende a concretar la realización conjunta de distintas actividades vinculadas al fomento teatral, a los fines de aunar estrategias y disponibilidad en el objetivo de desarrollar el teatro en todo el país: comprende el acuerdo marco para la realización de las fiestas provinciales, regionales y nacional del teatro; eventos de jerarquía internacional; el programa INT INVITA; y planes de desarrollo teatral, de formación de espectadores, escuela itinerante, de inclusión social y promoción y difusión de la actividad teatral.

La misma Ley 24800, como toda Ley, en su párrafo final, invita a las provincias a adherir a la misma, a los fines de una aplicabilidad razonable.

"Se invita a las provincias a adherir a las disposiciones de esta ley". Ley 24800, TITULO IV, CAPITULO II, Regulaciones, Artículo 33.

La Fiesta Nacional es un ejemplo, de que está compensación de fuerzas, este equilibrio, esta mutua colaboración funciona magníficamente cuando apunta a un solo objetivo, prestar un servicio cultural: el resultado, entonces, es una FIESTA.

Raúl Brambilla

Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro

staff

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. Pablo Wisznia

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini,
Francisco Jorge Arán, Mario Rolla,
Claudia Caraccia, Pablo Bontá, Jorge
Pinus, Gladis Gómez, José Kairuz,
Mónica Munafó, Carlos Massolo

AÑO V - N° 15
SEPTIEMBRE/OCTUBRE/
NOVIEMBRE/DICIEMBRE 2005

REVISTA PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría
Raquel Weksler

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes, Paula Laneri

Corrección
Elena del Yerro

Fotografías
Magdalena Viggiani, Peter Franke, Yamil Regules,
Festival Internacional de Buenos Aires,
Festival Mercosur de Córdoba.

Dibujos
Oscar Grillo Ortiz

Distribución
Teresa Calero

Colaboran en este número

Diego Altabas, Norma Arana, Carolina Barofio, Sebastián Busader, Alma Canobbio, Julio Cejas, Isabel Croce, Alejandro Cruz, Ana Durán, Nerina Dip, Patricia Espinosa, Juan Carlos Fontana, Cecilia Hopkins, Federico Irazábal, Daniela Martín, Andrea Montero, Verónica Molas, Beatriz Molinari, Marcelo Padelín, Verónica Pagés, Miguel Passarini, Edith Scher, Beatriz Seibel, Patricia Slukich, Mauricio Tossi.

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

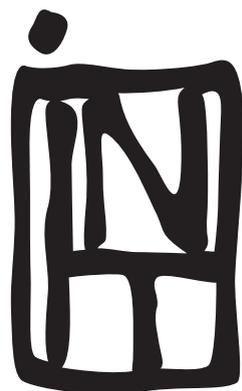
Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

Compañía Sudamericana de Impresión S.A
Tucumán 979 (1049) - Tel. (54) 11 4326-0068
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores.
Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.
Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.



**INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**

CULTURANACION

Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION



Hacia una definición de "performance"

Desentrañar el significado de "performance" resulta bastante complejo. Picadero propone, a través de esta producción, descubrir el valor que cada artista impone en su trabajo creativo y muy personal. Se suma a ello este material de la destacada investigadora Diana Taylor, de la Universidad de Nueva York. Al final, un mundo de conceptos y experiencias aportará algo más de claridad al tema.

DIANA TAYLOR / desde Nueva York, Estados Unidos

Del 14 al 23 de junio de 2001, el Instituto Hemisférico de Performance y Política, de la Universidad de Nueva York, reunió a artistas, activistas y académicos de las Américas para su Segundo Encuentro Anual con el objetivo de compartir las distintas formas en que utilizamos performance en nuestro trabajo para intervenir en los escenarios políticos que nos (pre) ocupan. En el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, todos parecían comprender a qué aludía la palabra "política", pero el significado de "performance" era más difícil de consensuar. Para algunos artistas, "performance" (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. Otros artistas jugaron con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance más escandalosa e influyente de México, se refirió a los trescientos participantes del encuentro como "performensos" (idiotas), y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loca para hacer lo que ella hace cuando confronta al Papa y al Estado mexicano. Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers en asumirse públicamente como gay, perteneciente a la generación de comienzo de los ochenta en México, subió al escenario como Marta Sahagún, antigua amante, ahora esposa, del presidente mexicano, Vicente Fox. Vestido con traje blanco y zapatos haciendo juego, dio la bienvenida al público a la conferencia de "perfumance". Sonriendo, Vasconcelos como Sahagún admitió que no entendía de qué se trataba todo eso y reconoció que a nadie le importaba un comino nuestro trabajo, pero que a pesar de eso ella nos daba la bienvenida. "PerFOR-qué?" -pregunta la mujer confundida, en una historieta de Diana Raznovich. Las bromas y juegos de palabras

revelan, al mismo tiempo, la ansiedad por definir a qué refiere el término "performance" y la perspectiva que abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas.

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved-behavior* (comportamiento dos veces actuado). Performance, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance, incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc. que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de "evento". Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento. Una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.

En otro plano, performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica incorporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma



Performance también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública.

de conocimiento. La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente *real* y *construido*, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.

Los diversos usos de la palabra "performance" apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, *parfournir*, que significa "completar" o "llevar a cabo por completo".

Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesenta y setenta, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Para otros, "performance" significa exactamente lo opuesto: el ser construido de la performance señala su artificialidad, es "puesta en escena", antítesis de lo *real* y *verdadero*. Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como "construido" revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construido es reconocido como copartícipe de lo *real*. Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean *reales* o *verdaderas*. Por el contrario, la idea de que la performance destila una verdad más *verdadera* que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, desde Artaud y Grotowski hasta el presente.

La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente para significar que una persona, o más a menudo una cosa, se comporta de acuerdo a su potencial. Los supervisores evalúan la eficiencia de los trabajadores en sus puestos, su performance, como se evalúan autos, computadoras y mercados, supuestamente con vistas a superar el desempeño de sus rivales. Los consultores políticos concluyen que performance como estilo más que como acción cumplida o logro generalmente determina el éxito político. La ciencia también ha comenzado su exploración en el comportamiento humano reiterado y la cultura expresiva a través de los *memes*. "Los *memes* son relatos, canciones, hábitos, habilidades, invenciones, y maneras de hacer cosas que copiamos de otras personas por imitación"; en suma, aquellos actos reiterativos que he venido denominando como performance, aunque performance no necesariamente se limita a comportamientos miméticos.

EL ROL DE PERFORMANCE

También en los estudios de performance las nociones acerca del rol y la función de performance varían ampliamente. Algunos especialistas aceptan su carácter efímero, arguyendo que desaparece porque ninguna forma de documentación o reproducción captura lo *en vivo*. Otros extienden su comprensión de performance al hacerla copartícipe de memoria e historia. Como tal, performance participa en la transmisión y preservación del conocimiento.

Teóricos provenientes de la filosofía y de la retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como "performativo" y "performatividad". Un performativo, para Austin, refiere a situaciones en las que "la emisión del enunciado implica la realización de una acción". En algunos casos, la reiteración y diferenciación que anteriormente asocié con performance es clara: es dentro del marco convencional de un casamiento donde las palabras "Sí, acepto" conllevan peso legal. Otros académicos continuaron desarrollando la noción de performativo ofrecida por Austin de distintas maneras. Derrida, por ejemplo, va más lejos al subrayar la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en el "evento de habla", planteando la cuestión de si "una afirmación performativa [podría] tener éxito si su formulación no repitiera un elemento *codificado* o *repetitivo*". Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de *performativity* que hace Judith Butler -el proceso de socialización por el que género e identidad sexual (por ejemplo) son producidos a través de prácticas regulatorias y citacionales- es difícil de identificar porque el proceso de normalización lo ha invisibilizado. Mientras que en Austin, el performativo apunta al lenguaje que hace, en Butler va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria el performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de performance que del discurso. A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo de performance, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance en español -"performativo" - para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performativos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performativo es producto del mismo logocentrismo que lo niega.

De esta manera uno de los problemas para utilizar performance, y sus falsos análogos, performativo y performatividad, proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que cubre: desde la danza

hasta el comportamiento cultural convencional. Sin embargo, esta multiplicidad de usos deja al descubierto las profundas interconexiones de todos estos sistemas de inteligibilidad entre sí, y las fricciones productivas que se dan entre ellos. Así como las distintas aplicaciones del término en diversos ámbitos -académico, político, científico, de negocios- raramente se comprometen entre sí de manera directa, "performance" ha tenido también una historia de intraductibilidad. Irónicamente, el concepto en sí mismo ha sido sometido a los compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se le ha denegado la universalidad y transparencia que algunos claman que performance promete a sus objetos de análisis. Estos diversos puntos de intraductibilidad son, de manera clara, lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador.

Aunque las performances no nos dan acceso a la comprensión de otras culturas, como Turner hubiera querido, ciertamente nos dicen mucho acerca de nuestro deseo de ser eficaces y de tener acceso a otras culturas, por no mencionar nada acerca de las implicancias políticas de nuestras interpretaciones.

EL MUNDO AMERICANO

En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente ni en español ni en portugués, "performance" ha sido comúnmente referida como arte de performance o arte de acción. Traducido simplemente pero sin embargo de manera ambigua como "el performance" o "la performance", travestismo que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de "performance", el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas in-corporadas. De manera bastante generalizada la gente se refiere actualmente a "lo performativo" como aquello que tiene que ver con performance en un sentido amplio. A pesar de las acusaciones de que "performance" es una palabra sajona, y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas están comenzando a apreciar las cualidades multívocas y estratégicas del término. A pesar de que "performance" pueda parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias performativas están profundamente enraizadas en las Américas desde sus orígenes. Sin embargo, el vocabulario que refiere a aquellos saberes corporales mantiene un vínculo firme con las artes visuales (arte de acción, arte efímero) y con las tradiciones teatrales. "Performance" incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación.

Teatralidad y espectáculo, capturan lo construido, el sentido abarcativo, de performance. Las maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser

Los diversos usos de la palabra “performance” apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, *parfournir*, que significa “completar” o “llevar a cabo por completo”.

vistos como performance aparece en esos términos, aunque con una particular valencia. Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente *en vivo*, estructurada alrededor de un guión esquemático, con un *fin* prestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. De modo diferente a “tropo”, que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción. Los argumentos teatrales están estructurados de manera predecible, respondiendo a una fórmula, que hace que se puedan repetir. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que “performance” no necesariamente implica. Difiere de “espectáculo” en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo. “Espectáculo” -coincido con Guy De Bord- no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes. De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, “ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar” que puede aparecer más *invisiblemente* normalizadora, esto es, menos *teatral*. Ambos términos, sin embargo, son sustantivos sin verbo, por eso no dan lugar a la noción de iniciativa o acción individual de la manera en que “performar” lo hace. Mucho se pierde, a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como “teatralidad” o “espectáculo” para reemplazar a “performance”.

Palabras tales como “acción” y “representación” dan lugar a la acción individual y a la intervención. “Acción” puede ser definida como acto, un *happening* vanguardista, un arte-acción, una concentración o una intervención política. “Acción” concita las dimensiones estéticas y políticas de actuar, en el sentido de intervenir. Pero es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que presionan a los individuos para que se desenvuelvan dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género y pertenencia étnica. “Acción” aparece como más directa e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que “perform”

que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente contruidos en el mismo momento, aun cuando estemos involucrados en una definida *acción* anti-militar. Representación, aún con su verbo “representar”, evoca nociones de mímesis, de un quiebre entre lo *real* y su *representación*, que “performance” y “performar” han complicado productivamente. A pesar de que estos términos han sido propuestos como alternativa al foráneo “performance”, ellos también derivan de lenguajes, historias culturales, e ideologías occidentales.

Entonces ¿por qué no usar un término de uno de los lenguajes no-europeos, como nahúatl, maya, quechua, aymara o alguno de los cientos de lenguajes indígenas que todavía se hablan en América? “Olin”, que significa movimiento, en nahúatl, aparece como un posible candidato. Olin es el motor que está detrás de todo lo que acontece en la vida, el movimiento repetido del sol, de las estrellas, de la tierra, y de los elementos. Olin, además, es el nombre de un mes en el calendario mexicana y, así, permite especificidades temporales e históricas. Y Olin también se manifiesta a sí mismo/a como una deidad que interviene en asuntos sociales. El término, simultáneamente, captura la amplia e integral naturaleza de “performance” como un proceso reiterativo y de traspaso, así como su potencial para la especificidad histórica y la intervención cultural individual. O ¿podría adoptarse “areito”, el término para canción-danza? Los areitos, descritos por los conquistadores en el Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía canto, danza, celebración, y veneración, que clamaba por una legitimación estética tanto como socio-política y religiosa. Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de “géneros”, públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción, danza), por participantes/actores, o por efecto esperado (religioso, socio-político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas.

Así que, ¿por qué no? En este caso, considero que, reemplazar una palabra, con una reconocible aunque problemática historia, como “performance”, por otra, desarrollada en un contexto diferente y señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento esperanzado, una aspiración a olvidar nuestra historia, compartida, de relaciones de poder y de dominación cultural, que no desaparecerían aun cuando cambiáramos nuestro lenguaje. “Performance”, como un término teórico más que como un objeto o una práctica, es algo nuevo en el campo. Mientras que en Estados Unidos surgió en un momento de giros disciplinarios con el fin de abarcar objetos de análisis que previamente excedían los límites académicos (por ej. “la estética de la vida cotidiana”), no está, como “teatro”, cargado de siglos de evangelización colonial o actividades de normalización. Encuentro la mera imposibilidad de definición y la complejidad del término como reaseguradoras. “Performance” acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de auto-desafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraductibilidad, según lo veo yo, es en realidad positivo, un bloqueo necesario que nos recuerda que *nosotros*—ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas, o ubicaciones geográficas en América— no nos comprendemos de manera simple o sin problemas. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa -que no nos comprendemos mutuamente- y reconozcamos que cada esfuerzo en esa dirección necesita dirigirse en contra de nociones de acceso fácil, de descifrabilidad, y traductibilidad. Este obstáculo desafía no sólo a los hablantes de español o portugués que se enfrentan a una palabra extranjera, sino a los angloparlantes que creían que comprendían lo que significaba “performance”.

Traducción: Marcela Fuentes

