

ACCIÓN, VERDAD Y SENTIDO: POTENCIA Y LÍMITE DE LA PERFORMANCE EN EL EJERCICIO HISTORIOGRÁFICO

ACTION, TRUTH AND MEANING: THE POWER AND
LIMITATIONS OF PERFORMANCE IN HISTORIOGRAPHICAL
EXERCISE

ANDRÉS KALAWSKI ISLA*

RESUMEN

La pregunta por qué es la historia y cómo conocerla y contarla está lejos de estar resuelta. Partiendo de la distinción que hace Arendt (2002) entre *pensamiento* y *razón*, se propone aquí una reevaluación de la utilidad de la performance para el ejercicio de investigación historiográfica, insistiendo, no en su novedad, sino en la pertinencia de su formalización en la academia.

Palabras clave: Historia, performance, pensamiento, conocimiento, sentido.

ABSTRACT

What is history and how should it be studied and told? These are questions for which answers are yet to be found. Starting from the distinction between *reason* and *thinking* proposed by Arendt (2002), this article proposes a reevaluation of the usefulness of *performance* in historiographical research, insisting not on his novelty but on the relevance of its formalization in the academic world.

Keywords: History, performance, thinking, knowledge, meaning.

Recibido: 14.11.12. Aceptado: 25.08.15.

* Estudiante de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo electrónico: akalawsk@uc.cl

“No importan las palabras,
muévete al hablar...”
Charly García, “Transformación”

“[...] y la caza importa más que el venado”
Georges Duby, *La historia continúa*

1. AGACHARSE A RECOGER UN GUANTE¹

EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO historiográfico y sus métodos está lejos de ser un asunto zanjado. Que por comodidad lo dejemos entre paréntesis en muchas de las indagaciones históricas no hace desaparecer los problemas. Más aún, una aplicación *habitual*, automática, irreflexiva de convenciones no examinadas puede llevarnos por los peores derroteros; a afirmar posturas con las que no comulgamos, sólo porque no tenemos a mano otra alternativa, hemos perdido la tinta roja de la que habla Žižek (2014, p. 95). En una esquina opuesta se sitúan quienes, haciendo reflexión consciente, esperan que la obra hable por el método. La confianza desmedida en el ejemplo también tiene sus problemas. El primero, el de la traductibilidad de la acción, el segundo, el de los niveles interpretativos.

Estamos condenados, al parecer, a volver a sumergirnos en los molestos debates esenciales: qué es la historia, cómo se hace y para qué sirve. En las siguientes líneas intento mostrar cómo y cuánto sería pertinente recoger un guante metodológico lanzado desde la intersección de las artes y la antropología. Es decir, de qué manera puede beneficiarse la historia de su cruce con los *estudios de performance*. En particular, me interesa discutir el provecho de la distinción que hace Hannah Arendt² (2002, p. 68) entre intelecto y razón para la delimitación del uso de performance en investigación histórica. La comprensión de esta diferencia que Arendt toma de Kant y elabora por su cuenta es necesaria tanto para abandonar pretensiones vanas de omnicomprensión metodológica como para avanzar en la especificidad de las herramientas.

Para facilitar las cosas, la argumentación se divide en un estado de la cuestión, del que se deriva un problema, y en la respuesta posible que la historia ha estado dando. Si mi alegato resulta convincente, de él debiera

¹ Este artículo recoge y amplía reflexiones originalmente generadas durante un seminario de postgrado dictado por el prof. Joaquín Fernandois.

² Este artículo no trata el pensamiento político de Arendt ni pretende acomodarse a una comprensión orgánica de su obra. Una buena introducción a ella puede encontrarse en Fernandois, J. (2006), *op. cit.*.

desprenderse no una revolución metodológica sino un simple reconocimiento de lo que ya se hace. Un reconocimiento, claro, nunca es sólo eso. De la confesión se derivan consecuencias. Una es el alivio de la conciencia, otra es la obligación de actuar de acuerdo a lo que se reconoció. Y ahí es donde puede residir una cierta dificultad. ¿Estaremos dispuestos a enseñar, a aprender eso que hacemos y no decimos?

2. ESTADO DEL ARTE Y DE OTRAS COSAS QUE NO SON ARTES

2.1. *Chillar la historia*

Como los niños cuando lloran e invocan a su madre, así nos gusta invocar a los antiguos griegos. Subrayamos más a menudo las continuidades que las diferencias, eso sí. Decimos que la práctica historiográfica nació para occidente en la antigua Grecia, pero nos olvidamos de mencionar algunos detalles. Esa escritura, ejercicio al que se dedican aún los historiadores modernos, cobraba sentido en un entorno oral, en la lectura en voz alta y en la reunión alrededor de ofrendas alimentarias, que no era la escritura sino el acontecimiento *convivial* (Dupont, 1999) el que posibilitaba el ejercicio historiográfico.

Esta tradición copresencial, al borde de la oralidad, auspició la aparición de la *enárgeia* (Ginzburg, 2010, p. 22), esa cualidad vívida, de claridad, que debía poseer el relato, resplandeciente y rápido como el relámpago, capaz de traernos la experiencia inmediata, el “haber estado ahí”. No es descabellado pensar que dicha cualidad haya sido generada tanto por elementos textuales (*ekphrasis*) (Ginzburg, 2010, p. 28 y ss.) como por elementos paratextuales y extratextuales: la entonación, las pausas, los gestos. Acción y texto no estaban separados.

Pero, como sabemos, las cosas no siguieron siempre así. La expansión de la escritura mediante la imprenta determinó el triunfo de una cultura del texto silencioso. “El lenguaje gesticulado, murmurado, chillado” (Ginzburg, 1997, p. 99) había quedado relegado a los márgenes mientras que en el centro del poder se erigiría una continuidad entre escritura y abstracción, ya que:

El primero [el lenguaje hablado] es casi una prolongación del cuerpo, el otro [el lenguaje escrito] es ‘una cosa mental.’ La hegemonía de la cultura escrita sobre la cultura oral fue fundamentalmente una victoria de la abstracción sobre el empirismo. En la posibilidad de emanciparse

de las situaciones particulares radica el vínculo que ha ligado siempre inextricablemente la escritura al poder (Ginzburg, 1997, p. 99)³.

Esta homologación de cuerpo hablante y mente escrita terminaría sacralizando “la división del trabajo entre teoría y práctica, abstracción y encarnación [que es] una elección manipulada y arbitraria y que, como todo binarismo, encierra una trampa (*it is booby-trapped*)” (Dwight Conquer-good, citado en Kershaw, 2008, p. 24 mi traducción). Surgía así una nueva posibilidad historiográfica. Más bien, quizás, una nueva imposibilidad: “nuevo era el recelo ante la posibilidad de evocar, gracias al virtuosismo retórico, el pasado como un todo consumado. En su lugar, comenzaba a aflorar la conciencia de que nuestro conocimiento del pasado es inevitablemente incierto, discontinuo, lagunoso: basado sobre una masa de fragmentos y ruinas” (Ginzburg, 2010, p. 54). La pérdida de la sensación de conexión directa con el pasado, que es la pérdida de la sensación de totalidad, nos condena a la imaginación para conectar fragmentos, eso que Rolle llama los “andamiajes” conjeturales de la historia (2000).

2.2. *¿Cuánto es que me dijo?*

“¿PerFORqué?” pregunta la mujer confundida en una historieta de Diana Raznovich (Taylor, 2015, p. pos. 344). Desde su aparición en un artículo firmado por Richard Schechner, en 1966, el término *performance* ha resultado sumamente complejo, en ocasiones confuso, vinculado a otros conceptos resbalosos y caídos a la metáfora, como el juego (Fischer-Lichte & Mosse, 2014, p. 18) y el ritual. Parte de su éxito, quizás, se deba a ello. Es un término confesadamente ambiguo (Taylor & Fuentes, 2011, p. 7), una categoría que se pretende casi omnicomprendiva. Sin embargo, algún contenido específico debe haber en el concepto que desde la década del 80 goza de una relativa estabilidad teórica; a pesar de su límite problemático y su sonido ampara revistas, conferencias internacionales y programas académicos completos.

Quizás se puede empezar por lo que no es. Performance no es, al menos no sólo es “la performance”, como se ha llamado a artes de acción efímeras evolucionadas desde las artes visuales. No, el término tiene vocación de pa-

³ Las objeciones canónicas a esta idea pueden encontrarse en Jacques Derrida y Julia Kristeva. “Semiología y gramatología”, *op. cit.*

raguas o de abanico, o de red (Schechner, 1998, p. vxii y ss.). Para entender esta amplitud quizás haga falta retroceder apenas un poco más.

A mediados de los años 50 del siglo XX, un zoólogo que había estado trabajando en estrecho contacto con antropólogos, psicólogos y psiquiatras, hizo notar en un artículo más bien breve (Bateson, 1996) la cualidad “enmarcada” de algunas conductas. Interesado por la relación entre la teoría de los tipos lógicos y la comunicación humana, Bateson observó que el surgimiento de ciertas conductas requería la posibilidad metacomunicativa de establecer un “marco” que aislara el comportamiento. Así, los juegos, los rituales, el teatro suponen una comunicación de dos niveles. En uno decimos “te voy a comer” mientras en el otro decimos “no te voy a comer, estoy jugando”. Este razonamiento resultó estimulante en varios sentidos. Ponía la conducta humana en perspectiva continua con la conducta animal, vinculaba las ciencias “duras” con las “blandas” de una manera creativa, llamaba la atención sobre la contradicción subyacente a (y posibilitadora de) parte importante de nuestros comportamientos y proporcionaba una forma nueva de mirar un conjunto muy amplio de manifestaciones. La idea de performance, desarrollada fuertemente en una primera época gracias a los trabajos del teórico y artista Richard Schechner y los del antropólogo Victor Turner, conservó siempre esa cualidad abarcadora de la conducta.

Por performance podemos entender, entonces, una categoría que engloba todo tipo de ceremonias y rituales, protestas políticas, juegos, bailes y espectáculos. Así, “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2015, p. pos. 366). Estas conductas repetidas (*twice behaved*), codificadas y transmisibles, serían el común denominador. Sin embargo, performance se extiende más allá. Cualquier acción enmarcada, presentada, destacada o desplegada, es performance (Schechner, 2002, p. 83). Y todavía más, cuando no “es” performance sino se la ve “como” performance, cualquier acción es posible de observar desde esta lente, porque “la vida cotidiana también supone años de entrenamiento, de aprender pedazos de comportamiento adecuado, de descubrir cómo ajustar y hacer performativa la propia vida en relación a circunstancias sociales y personales” (Schechner, 2002, p. 19). “Entender estos fenómenos como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología” (Taylor, 2002, p. 27). Esta reivindicación de la conexión de lo pequeño, lo cotidiano, lo inasible de la rutina en el cuerpo supone, evidentemente, una posición política.

La *performance* ha solido ser un modo de empujar los límites de la convención, un lugar de inaugurar otras in-corporaciones que parodian, expanden, reapropian críticamente la representación de sí y del otro. Ya sea en la mascarada, la fiesta de disfraz, el carnaval o la performance de arte, se produce una intersticialidad entre ejecutor y personaje [...] Este ejercicio de exploración necesita encarnarse corporalmente porque es también en el cuerpo donde reside la clave de su trabamamiento o desajuste consigo y con lo social (Hurtado, 2006, pp. 73-74).

Performance ha sido un modo de destacar acciones que de otro modo pasarían inadvertidas, una forma de reivindicación de los que están en los márgenes y de sospecha de las puestas en escena de los poderes centrales. Su apuesta metodológica central es, como ya se dijo más arriba, intentar borrar la distinción entre teoría y práctica. En los espacios académicos dedicados a las artes de performance, particularmente en el mundo angloparlante, se ha reivindicado performance-como-investigación (*performance as research: PaR*), como una metodología de investigación creativa autónoma (Grass, 2011, p. 44; Kershaw, 2008, p. 24). No se trata sólo, entendámonos bien, de poner en práctica medios para la creación de obras artísticas. Se trata de la creación de conocimiento mediante la acción. Esta opción de una forma “nueva” de conocimiento, encarnado, vivo, instantáneo presupone la no naturalidad del paradigma científico sino su historicidad cultural, lo que autoriza a explorar modelos alternativos (Reilly, 2002). La alternativa al conocimiento científico o “conociendo-qué”, propositivo o factual, sería un “conociendo-cómo”, centrado en las habilidades (Sullivan, 2005, p. 85).

Para la historia la noción de performance ha resultado bastante fértil cuando se ha tratado como objeto. Los estudios de “historia del cuerpo”⁴ y de “historia del gesto”⁵ han recogido el desafío de estudiar lo que casi no deja rastros, las acciones efímeras que sin embargo forman parte importantísima de la vida de las personas. Incluso, yendo más allá, Taylor (2015) ha trabajado de forma fecunda la posibilidad de estudiar performances de manera histórica no a través de sus restos sino directamente. Habría, para esto, que abandonar el estudio sólo de lo que ella llama el archivo, es decir “documentos, mapas, textos literarios, restos arqueológicos, huesos, videos, filmes, cds, todos los cuales supuestamente son resistentes al cambio”, y em-

⁴ Entre muchos ejemplos, véase, en el caso chileno: Góngora, A. & Sagredo, R. (Comps.) (2010). *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones (Taurus).

⁵ Véase, por ejemplo: Bremmer, Jan & Roodenburg, Herman, Ed. (1991). *A cultural history of gesture: from antiquity to the present day*. Cambridge: Polity Press.

barcarse en el estudio del repertorio, o sea lo que “pone en acción la memoria encarnada –performance, gestos oralidad, movimiento, danza, actos–; en resumen, todos esos actos que generalmente se piensan como un tipo de conocimiento efímero y no reproducible” (Taylor, 2009, p. 106 nota). Su interesante investigación muestra cómo es posible, a través de la acción viva, conocer formas pasadas de organización comunitaria que continúan activas.

Lamentablemente, la promesa de una “nueva forma de conocimiento” hasta ahora permanece incumplida. Ciertamente, la posibilidad de refutar, como Johnson, el solipsismo con un pisotón (Kershaw, 2008, p. 13) es muy sugestiva pero de baja relevancia real para el desarrollo de la epistemología⁶. La performance como medio de investigación ha resultado hasta ahora poco elocuente. Es decir, el trabajo *accional* en la elaboración de obras artísticas es una parte no sólo obvia sino central de los métodos de trabajo, pero la capacidad de ese mismo método de entregar conocimiento nuevo sobre el mundo afuera de las artes, sigue en entredicho. Dicho de otra manera, todavía está en juego la heterorreferencialidad de las artes (Bralic, 2005, p. 105). Puede que parte del problema se deba a la dificultad de transmisión del conocimiento experiencial, es posible que, como disciplina naciente, sus resultados tarden en aparecer. Aquí quisiera explorar otra razón, que es la confusión entre pensamiento y conocimiento.

3. CONOCER EL PENSAR, PENSAR EL CONOCER

La vida del espíritu (Arendt, 2002) es un libro incompleto. Derivado de unas *Glifford Lectures* dictadas en la Universidad de Aberdeen, su autora acababa de terminar la segunda de tres partes cuando la sorprendió la muerte. Aunque nunca podamos saber qué forma definitiva hubiera adoptado el segmento dedicado al “juicio”, sí tenemos, las reflexiones dedicadas al “pensamiento” y la “voluntad”.

Aunque formada en una filosofía propensa a la metafísica, el pensamiento de Hannah Arendt tendió siempre al pensamiento político. El libro *The life of the mind*, pensado como la contraparte de su obra anterior *La condición humana*, dedicado a lo que llamaba la *vita activa*, supone una especie de reverso o complemento de investigación de las condicionantes



⁶ Algunas observaciones sobre este tipo de demostraciones por acción pueden encontrarse en el capítulo 7 de Searle, John (1997), *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.

mentales del individuo, pero siempre en conexión con la vida política (Comesaña y Cure de Montiel, 2006, p. 14).

Un elemento esencial de la articulación entre sujeto y política es el pensamiento, que se constituirá en frontera ética ante el horror:

Los estereotipos, las frases hechas, la adhesión a lo convencional, los códigos de conducta estandarizados cumplen la función socialmente reconocida de protegernos frente a la realidad, es decir, frente a los requerimientos que sobre nuestra atención pensante ejercen los acontecimientos y hechos en virtud de su existencia. Si siempre tuviéramos que ceder a dichos requerimientos, pronto estaríamos exhaustos. La única diferencia entre Eichmann y el resto de la humanidad es que él pasó por alto todas esas solicitudes (Arendt, 2002, p. 30).

Una adecuada comprensión de esta categoría supone entender su genealogía. Arendt extrapola la distinción kantiana entre *Vernunft*, la capacidad especulativa (2002, p. 60 y ss.) y *Verstand*, la capacidad de conocer, se lleva hasta consecuencias que el mismo filósofo no habría podido asumir (2002, p. 60). Mientras el razonamiento, dedicado a la producción de conocimiento, está indefectiblemente ligado al mundo exterior, lo que Arendt llama “mundo de las apariencias”, el pensamiento supone una cierta “retirada del mundo”. Esta retirada no tendría como resultado la aparición o construcción de la verdad: “Esperar que la verdad brote del pensamiento supone confundir la necesidad de pensar con el ansia de conocer”. La finalidad del pensamiento, entonces, no sería la verdad, sino el sentido (2002, pp. 85-86). Antes más bien es una actividad de destrucción, de desmantelamiento de los automatismos que nos prepara: “En la práctica, pensar quiere decir que cada vez que nos encontramos en la vida ante una nueva dificultad, es preciso preparar el espíritu de nuevo” (Arendt, 2002, pp. 199-200).

Si conectáramos las categorías de este libro con las de *La condición humana*, obtendríamos que el pensamiento, para Arendt, se constituye como una verdadera acción, es decir una actividad cuyo comienzo está definido pero su fin es impredecible (Comesaña y Cure de Montiel, 2006, p. 13); sus consecuencias escapan al momento y es aquella actividad propiamente humana (2006, p. 13).

La propuesta central que sostengo es que hasta el momento, quizás en parte empujados por el prestigio de la ciencia, hemos confundido performance con un modo de conocimiento cuando es, puede ser, una herramienta del pensamiento. Antes de pasar a las consecuencias de esta afirmación para el ejercicio historiográfico, puede que sea necesario enfrentar la

objeción más obvia: ¿Cómo sería posible convertir la acción en pensamiento cuando según Arendt: “Para el yo pensante, el cuerpo no es nada más que un obstáculo” (2002, p. 69).

Si tomamos el argumento como un todo, nos encontramos con la distinción que la autora hace entre “espectadores”, pensantes y “actores” entregados ciegamente a la acción, como Eichmann: “Resulta evidente la hipótesis que puede extraerse de esta temprana distinción entre actuar y comprender: como espectador puede comprenderse la ‘verdad’ de lo que versa el espectáculo, pero el precio es la retirada de toda participación en él” (Arendt, 2002, p. 115). Aunque no está exento de autoironía hacia la casta de los “pensadores profesionales”, este punto supone una cierta ceguera que, llevada hasta su extremo, tiene consecuencias éticas. Los pensadores tendrían como único deber el negarse a la acción para permanecer reflexivos, pero entrar en la arena, incluso para detener una injusticia, sería perder automáticamente la capacidad de reflexión. No hay que temer, sin embargo. Los espectadores, en realidad, no son algo separado de la acción sino un componente esencial de ésta (Dubatti, 2003, p. 97), los espectadores son función de la acción, que los abarca. Por otra parte, la acción performance no es acción pura sino “desaccionada”. Al enmarcarla, al volverla “restaurada” (Schechner, 2011, p. 34) y transmisible, la acción vuelve contemplador a su propio ejecutante.

Por último, si desmontamos el argumento, podemos desactivar el pequeño error explosivo en su fundamento. Para Arendt, el pensamiento se alimenta no de las percepciones sino de la imaginación (2002, p. 99), es decir, de objetos que aparecen sólo al espíritu:

Para que sólo aparezca al espíritu debe ser desensorializado, y la capacidad de transformar objetos sensoriales en imágenes se llama ‘imaginación’. Sin tal facultad, que hace presente lo que está ausente bajo una forma desensorializada, no serían posibles los procesos y las cadenas de pensamiento (Arendt, 2002, p. 107).

Aunque enmarcada en una larga y prestigiosa tradición, esta afirmación es poco sostenible en estos tiempos. No sería necesario siquiera recurrir a los avances recientes de la neurociencia, basta con observar, incluso autobservarse al pensar. ¿Acaso no cerramos los puños al imaginar la pelea, no sonreímos al recordar el chiste? Incluso movemos suavemente los músculos de la garganta al imaginar que cantamos. Nuestra imaginación no se desensorializa, sólo se “desexterniza” a ratos.

4. SU MISIÓN, SI DECIDE ACEPTARLA

Entonces, ¿cuáles serían las implicaciones de entender performance como herramienta del pensamiento para el ejercicio historiográfico? Lo más fácil es ir primero al punto de contacto, a la historia oral, ahí donde cuerpo y palabra vuelven a reunirse. Allí encontramos el ejercicio perfecto cuando, por ejemplo, en la forma de una devolución, un grupo de historiadores *performan* ante veteranos huelguistas los testimonios que recogieron de ellos mismos (Nethercott & Leighton, 1990, p. 98). La pregunta que los guía es ¿se parece a lo que ustedes sintieron? Podría haber pocos objetivos más nobles que intentar conectar la elaboración historiográfica con la vivencia de los protagonistas. Obviamente, esta herramienta queda restringida a los escasísimos asuntos históricos en los que se puede confrontar a los supervivientes. Pero, mucho más grave, hay un riesgo de *estetización* que destruye la conciencia histórica al performar de manera formalizada, como en el teatro (Pollock, 1990, p. 9), hasta sentir que “por un momento, las barreras de tiempo, edad, clase y raza se disuelven.” (Nethercott, 1990, p. 39 mi traducción), forzando la aparición del sentido en una falsa sensación de totalidad.

Es cierto que es posible evitar relativamente este riesgo manteniendo deliberadamente independientes los distintos tipos de acción performativa presentes en un testimonio oral:

Claramente, hay al menos tres niveles de conducta. Primero está el intercambio entre entrevistador y entrevistado. Segundo, está el acto de recordar la historia oral [que] es siempre el presente mirando hacia el pasado. Tercero, están las acciones descritas dentro del contexto de la memoria (Nethercott, 1990, p. 46, mi traducción).

Pero incluso así, nada decimos del inmenso pasado irrecuperable por fuentes orales. ¿Qué función podría tener performance en una investigación basada en archivo de un pasado más remoto? Una mirada de cerca a lo que los historiadores dicen que hacen podría resultar de utilidad. Georges Duby, en su libro *La historia continúa* (1991), cuenta cómo fue descubriendo su método de trabajo como historiador en la redacción de su tesis de doctorado. Preocupado por las transacciones comerciales medievales de transferencia de tierra, sintió la necesidad de recorrer los territorios que los documentos consignaban:

Volví pues a adentrarme por aquellas rutas, aquellos senderos. Juzgaba necesaria una relación estrecha, prolongada, carnal con la tierra. Espera-

ba que me ayudase a entender mejor los textos que analizara la víspera, a compararlos con lo viviente. [...] Al recorrer el bosque de Chapaize tenía la clara sensación de que mis pasos iban colocándose sobre los de ellos (Duby, 1991, p. 40).

Aunque Duby es consciente de cierta ingenuidad en su intento de caminar como si estuviera intacto por un paisaje en realidad lleno de transformaciones, (1991, p. 40) su performance, al vincular con distancias encarnadas la abstracción que consignan los documentos, transforma su comprensión de los datos en una significación sentida (*felt significance*) (Pollock, 1990, p. 3).

No se trata aquí de la performance formalizada del arte profesional, en la que Duby también colaboró y de la que entendía los desafíos:

¿Cómo reencarnar en la persona de los actores, que están ahí, vivos, que hablan, sin incurrir en contrasentidos inadmisibles, a hombres cuyas acciones políticas o militares no nos son desconocidas, cuyas creencias y dudas adivinamos; hombres de los que sabemos lo que comían, pero de los que no tenemos ningún retrato, hombres cuyo lenguaje no podemos reconstruir ni imaginar lo más cotidiano de su existencia? [...] Las dificultades son tales, los resultados tan decepcionantes que se impone inventar formas de exposición simples, un lenguaje, artificios de puesta en escena que sean capaces de transmitir con sobriedad la imagen que conseguimos hacernos los historiadores de las culturas y las sociedades de otro tiempo. Ni esas formas ni ese lenguaje existen todavía” (Duby, 1991, pp. 149-150).

Comprendida como resultado, es entendible que a los historiadores les resulte inaceptable la conducta performada, pero entendida como proceso, como desafío, puede detonar caminos de significación:

La película era una recreación cinematográfica sugestiva y convincente pero en la que no había cabida a las incertidumbres, los ‘quizás’, los ‘habría podido suceder’, a los que recurre el historiador cuando la evidencia es inadecuada o sorprendente. [...] Sin embargo] Contemplar cómo Gerard Dépardieu intentaba meterse en el papel del falso Martin Guerre me reveló nuevas formas de entender la hazaña del verdadero impostor, Arnaud du Tilh. Tenía la sensación de poseer un laboratorio histórico personal del que no obtenía pruebas sino posibilidades históricas (Zemon-Davis, 1984, pp. XII-XIII).

Y es que se trata justamente de eso, de abrir posibilidades mediante el

pensamiento encarnado. El pensamiento no tiene la obligación de permanecer, “está fuera del orden porque la búsqueda del significado no produce un resultado último que sobreviva a la actividad, que tenga sentido una vez que la actividad haya llegado a su fin” (Arendt, 2002, p. 146). Será necesario insistir en que para los historiadores la pura reunión de antecedentes y datos no es suficiente. Es necesario producir, aunque sea mediante conjeturas, una comprensión: “El mundo físico se ‘entiende’ en cuanto se explica por sus causas. El mundo histórico o el mundo espiritual se ‘comprende’ en cuanto se capta, además, su sentido” (Imaz, citado en Dilthey, 1978, p. 5 primera nota al pie). Pero este sentido no es un algo oscuro e impenetrable, es una serie de relaciones: “La categoría de significado designa la relación de las partes de la vida con el todo, que está fundada en la naturaleza de la vida. [...] Significado es el modo especial de relación que, dentro de la vida, guardan sus partes con el todo” (Dilthey, 1978, p. 258). No se trata ni siquiera de imponerle a los datos una cosmovisión trascendente, sólo de poder conectar las ruinas para entender: “Toda manifestación de vida posee un significado en cuanto que, como signo, expresa algo y como expresión nos remite a algo que pertenece a la vida. La vida misma no significa otra cosa fuera de ella” (Dilthey, 1978, p. 259).

Al parecer, la palabra *performance* tendría su origen en una antigua palabra francesa y significaría algo así como completar mediante la acción (Taylor & Fuentes, 2011, p. 20). *Performance* puede ocupar un lugar legítimo en el ejercicio historiográfico a condición de abandonar la pretensión de ser conocimiento y se reconozca como pensamiento. Performar, llevar a lo completo mediante la acción, es ensayar formas de reunir los fragmentos del pasado discontinuo (Ginzburg), conjeturar (Rolle) no para cerrar la historia sino para encontrarle sentido (Dilthey) al realizar la tarea del pensamiento (Arendt), que es preparar el alma a los nuevos dilemas, abriéndose a nuevas posibilidades (Davis).

Los historiadores *performan* y contemplan *performance* mientras investigan, para investigar, para encontrar conexiones conjeturales entre datos dispersos. No se trata sólo de historiadores radicales de lo contemporáneo sino también de maestros de la comprensión del pasado, cuya obra está perfectamente legitimada por la comunidad profesional. Es sólo que hasta ahora esta forma de investigación no está formalizada y se transmite por oficio pero no explícitamente en la formación académica. Perdemos así un tiempo precioso en que los historiadores en formación desconocen una herramienta y tienen que aprenderla lentamente en la observación de un maestro o redescubrirla por su cuenta. Es el momento de reconocer

esta práctica, no como una innovación, sino como un resto persistente de una tradición e incorporarla a la formación para enriquecer el arsenal del pensamiento historiográfico.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- Bateson, G. (1996). "Una teoría del juego y la fantasía". En *Pasos hacia una ecología de la mente* (pp. 29-42). Barcelona: Paidós.
- Bralic, C. (2005). "La relación entre arte y cultura: acontecimiento y comunicación". *Cátedra de artes*, 1, 99-107.
- Bremmer, J. & Roodenburg, H. (Eds.) (1991). *A cultural history of gesture: from antiquity to the present day*. Cambridge: Polity Press.
- Comesaña, G. & Cure de Montiel, M. (2006). "El pensamiento como actividad según Hannah Arendt". *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 35, 11-30.
- Derrida, J. y Kristeva, J. "Semiología y gramatología". En: Derrida, J. et al. (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.
- Dilthey, W. (1978). *El mundo histórico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Duby, G. (1991). *La historia continúa*. Madrid: Debate.
- Dupont, F. (1999). *The Invention of Literature: From Greek Intoxication to the Latin Book*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fermandois, J. (Comp.) (2006). "Una pensadora para nuestro tiempo. El centenario de Hannah Arendt". *Estudios Públicos*, 102, 211-471.
- Fischer-Lichte, E. & Mosse, R. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. (M. Arjomand, Trad.). London: Routledge.
- Ginzburg, C. (1997). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik.
- Ginzburg, C. (2010). "Descripción y cita". En *El hilo y las huellas: Lo verdadero, lo falso, lo ficticio* (pp. 19-54). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Góngora, A. & Sagredo, R. (Comps.) (2010). *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones (Taurus).
- Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales, manual de uso*. Santiago: Frontera Sur.
- Hurtado, M. de la L. (2006). "Productividad de la mirada como performance". *Cátedra de artes*, 3, 59-80.
- Kershaw, B. (2008). "Performance as research: live events and documents". En *The Cambridge companion to Performance Studies* (pp. 23-46). Cambridge: Cambridge University Press.
- Nethercott, S. S. & Leighton, N. O. (1990). "Memory, process and performance". *The Oral History Review*, 18(2), 37-60.

- Pollock, D. (1990). "Telling the told: performing 'Like a family'". *The Oral History Review*, 18(2), 1-36.
- Reilly, L. (2002). "An alternative model of knowledge for the arts". *Working Papers in Art and Design*, (2). Recuperado a partir de <http://www.herts.ac.uk/artdes/research/papers/wpades/vol2/reillyfull.html>
- Rolle, C. (2000). "La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia". En *Verdad e imaginación en la filosofía, teología, historia y literatura*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.
- Schechner, R. (1966). "Approaches to Theory/Criticism". *The Tulane Drama Review*, 10(4), 20-53.
- Schechner, R. (1998). *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies. An introduction*. Londres: Routledge.
- Schechner, R. (2011). "Restauración de la conducta". En D. Taylor & M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Searle, J. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks.
- Taylor, D. (2002). "Hacia una definición de performance". *Conjunto*, 126, 27-31.
- Taylor, D. (2009). "Performance e Historia". *Apuntes de Teatro*, 131, 105-123.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. (A. Contreras, Trad.) (Kindle edition). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado / Patagonia ebooks.
- Taylor, D., & Fuentes, M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zemon-Davis, N. (1984). *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Bosch.
- Žižek, S. (2014). *Žižek's jokes: (did you hear the one about Hegel and negation?)*. (A. Mortensen, Ed.). Cambridge, Mass.: MIT Press.