

# REVUELTA/PERFORMANCE: LA PAUSA DEL PERFORMATIVO: UN TEXTO, Y DOS NOTAS SUPLEMENTARIAS<sup>1</sup>

*Revolt/Performance: the pause of the performative: a text,  
and two supplementary notes*

---

*Willy Thayer<sup>2</sup>*

## RESUMEN

El texto desarrolla las siguientes cuestiones: 1) La revuelta de octubre de 2019 sugiere ejercerse autónoma y antagónicamente a la traza neoliberal chilena. 2) Conjuntamente con ello el lenguaje contestatario de la revuelta contra-sugiere que esta sería inmanente, a dicha traza neoliberal. 3) En la especulación póstuma, retrospectiva, la revuelta más que sugerirse como un límite de la traza neoliberal, parece constituir un *reset* propicio a su despliegue. 4) A partir de esta doble o triple voltereta sobre revuelta y neoliberalismo, se desarrolla una lectura de “segundo grado” en la que ya no se trata del antagonismo entre “revuelta/neoliberalismo”, sino de una especie de pliegue revuelta/neoliberalismo que ora tiende a estabilizarse en funcionamientos institucionales, ora a convulsionar en revuelta. 5) Conjuntamente con el carácter de “*reset* neoliberal” de la revuelta, se considera en ella una posible fuerza suplementaria, una residualidad mutante, *performánica*, irreducible al performativo neoliberal. 6) Por último, se formula una breve “teoría” de la performance como pausa absoluta del performativo neoliberal, “teoría” que posibilitaría acotar lo propiamente revoltoso de la revuelta, si lo hubiera.

*Palavras-chave:* Revuelta; Neoliberalismo; Lenguaje.

1 Texto elaborado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1210997.

2 Professor Títular do Departamento de Filosofia da Universidade Metropolitana de Ciências da Educação, UMCE, Chile. Coordenador do Programa de Teoria Crítica e Diretor da Ediciones Macul. E-mail: wthayerm@gmail.com.

## ABSTRACT

The text develops the following questions: 1) The revolt of October 2019 suggests exercising itself autonomously and antagonistically to the Chilean neoliberal trace. 2) Together with this, the rebellious language of the counter-revolt suggests that this would be immanent, to said neoliberal trace. 3) In posthumous, retrospective speculation, the revolt, rather than suggesting itself as a limit of the neoliberal trace, seems to constitute a *reset* conducive to its deployment. 4) From this double or triple somersault on revolt and neoliberalism, a “second degree” reading is developed in which it is no longer a question of the antagonism between “revolt/neoliberalism”, but of a kind of revolt/neoliberalism fold that now it tends to stabilize in institutional operations, now to convulse in revolt. 5) Together with the character of the “neoliberal *reset*” of the revolt, it is considered a possible supplementary force, a mutant, performative residuality, irreducible to the neoliberal performative. 6) Finally, a brief “theory” of the performance is formulated as an absolute pause of the neoliberal performative, a “theory” that would make it possible to delimit the unruly nature of the revolt, if there were one.

*Keywords:* Revolt; Neoliberalism; Language.

Si el fin de una interfaz es ser cada vez menos ella misma y constituir un acoplamiento perfecto entre el usuario y la máquina; si su performatividad debe calzarle al punto de fluir y hacerse uno con él como hábito imperceptible bajo cuyo horizonte se desliza *sin sorpresas*, el máximo de una interfaz se medirá por el “grado de *usabilidad*” sin resto en que esta misma dispone al usuario disponiéndose en él (RIVAS, 2022). Podríamos suponer, entonces, que si la interfaz comenzó siendo una delgada capa de medios relacionales que unían y separaban a un sujeto y un objeto, en cada caso, esa delgada capa medial de relaciones se habría ido multiplicando hasta copar la totalidad del objeto y el sujeto emplazándolos y emplazándose en una inmanencia transmedial de refracciones que se traslanan en una cooriginariedad de pliegues al punto de que, en su enjambre, como en una especie de fieltro, no puedan estabilizarse jerarquías de precedencia, procedencia, presidencia, poscedencia, y sin que ello se empaste en una grisalla.

Butler introducirá una torsión, un cambio de camino a la hora de describir la teoría de los actos de habla. Más que eficiencia performativa, Butler apostará por el fracaso del “performativo” (Alejandra Castillo). “Fracaso del performativo”, en el circuito que sea, es a lo que aquí llamaremos “performance”.

## *PAISAJE COYUNTURAL*

1.- La revuelta de octubre, la inmediatez mítica de sus consignas, imágenes y ritmos, heráldicas y banderas, su iconoclastia, sus manadas y gentíos, sus jornadas y marchas, asambleas y concentraciones, adoquines y humaredas, sus agrupaciones, colectivos, coordinadoras y vocerías ..., sugiere erigirse y ejercitarse desde sus propios fueros y antagónicamente a la traza neoliberal chilena, como si volando desde fuera se dejara caer sobre ella defraudando la performatividad de sus instituciones, en cuyo rodaje de casi 50 años, las poblaciones pastan, intercambian y comprenden cotidianamente a diversa escala.

Al mismo tiempo, la declaración de guerra a la revuelta de parte de la gubernamentalidad neoliberal el día mismo de su estallido, tildándola de enemigo exterior e interior, vendría a confirmar este registro comprensivo, inmediato mítico, de la revuelta y del neoliberalismo chileno, como fuerzas que chocan desde sus respectivas autonomías.

2.- Pero es el propio lenguaje contestatario de la revuelta, sus tonos y cadencias, plagado siempre de siglas, nombres, referencias del trazado neoliberal de casi medio siglo, el que sugiere que la revuelta de octubre, mucho más que venir campeando desde otro cortijo, se habría forjado, nutrido e indis puesto hasta el estallido en dicha performatividad, sacudiéndose en su tela, sacudiéndose esa tela, abasteciéndose de ella, abasteciéndola a ella, al declararse contra ella.

Sería el propio cuerpo neoliberalizado lo que detona en octubre de 2019. Sistémicamente envenenado con sus propios institutos e instituciones de casi medio siglo de rodaje rompe en convulsiones poblacionales que intentan evacuar la ponzona por todos los orificios. No habría, entonces, el vuelo de una revuelta dejándose caer “sobre”, sino más bien la revuelta inmanente de un cuerpo social que intentaría verterse integralmente apestado por la alquimia exhaustiva de 50 años que lo adiestra y mortifica. Escurrirse no tanto por los grandes y pequeños orificios de su cuerpo plagado de agujeros y rendijas; sino evacuarse todo él a través de él —colgajo de orificios incluido—, creando lo que ya no es él, o ya no solo él.

En la inevitable especulación póstuma y retrospectiva, sin embargo, desplazada de la calle a las vitrinas de las librerías y los sitios web de información, toda esa notable oleada de convulsiones virales de la revuelta que se propagó por el lienzo social sugiriendo infectarlo todo sin dejar

espacios salvos, asfixiando las distancias de cualquier teatro político, más que expresar una mutación, un cambio de naturaleza, de acontecimiento social, no parece sino —luego del rechazo a la propuesta de constitución en el plebiscito del 4 de septiembre de 2022— haber constituido un *reset* propicio al capital financiero.

3. Los ejércitos antagonizando entre sí con sus heráldicas, banderas y ropajes, no perciben en la inmediatez de su conflicto, que su antagonismo abastece el mismo estilo de la tela en que están pintados, había escrito Walter Benjamin. Sugería con ello, que las fuerzas y polaridades antagónicas de un determinado cuadro o marco histórico serían sostenidos a la vez que sustentarián un mismo lienzo en la rica medialidad, elasticidad y refracciones de sus trazas-manchas, líneas-colores, pigmentos, cromos, aceites, veladuras, sombras y brillos, gestos y poses, señas y emblemas chocando, desplegándose con ellas y desplegándolas a ellas. De modo que su inmediato revoltijo figurativo no haría más que sostener y ser sostenidos por el mismo tapiz, abstraído ahora de los choques antagónicos y traslapados en un mismo fieltro (ver fragmento 24).

4.- En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Brecht había formulado algo análogo al pegar en su Diario de Guerra una fotografía de la prensa aliada, en cuyo pie de foto se consigna que “el soldado norteamericano contempla al japonés moribundo al que acaba de dispararle” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 41). El espectador corriente en la inmediatez mítica de su observación —prefigurada por los dispositivos de reconocimiento hegemónicos que lo predisponen como usuario medio de las imágenes de prensa— no observa sino lo que está predisposto a observar: “el triunfo de las fuerzas aliadas sobre el Japón socio de Hitler (DIDI-HUBERMAN, 2013: 41). Pero la foto podría ser objeto de una *lectura de segundo grado*, en el mismo sentido del lienzo de Benjamin. Lectura de segundo grado que junto con leer en y desde dicha inmediatez mítica, lea esa inmediatez, visibilice los dispositivos que lo han dispuesto a leer y reconocer míticamente lo que lee, habitando ahí. En tal lectura de segundo grado el pie de foto indicaría que “el soldado japonés es instrumento de una interfaz colonial en lucha contra otra interfaz colonial” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 41). Y que ambas interfaces coloniales en lucha constituyen la inmanencia que produce soldados de bandos opuestos que se matan entre sí sustentando la inmanencia que los sustenta.

5. - Una lectura de segundo grado levanta una asfixia de segundo grado. No se tratará ya ahora solo, como antes habíamos sugerido, del

horizonte inmediato-mítico de un antagonismo de fuerzas, como revuelta y neoliberalismo, que autónomas entre sí chocan en conflicto.

En una lectura de segundo grado no habrá tampoco simplemente interfaz ni simplemente usuarios de la interfaz, sino más bien una especie de fieltro o apelmazamiento usuario/interfaz que coexisten sin homogeneizarse; un pliegue de heterogéneos en refracción, difracción ... Una multiplicidad simultánea en su heterocronismo que sin hacer unidad ni por el todo ni por las partes, ora tiende a estabilizarse, constreñirse en representación; ora a convulsionar, contorsionar en revuelta.

6.- Así planteadas las cosas da la impresión de que tenemos el ojo dispuesto para percibir la revuelta como una convulsión, un espasmo, una contorsión. En cualquier caso como una especie de anomalía violatoria de la normalidad natural de las cosas. Pero ya aprendimos, a la vez, que esta normalidad de las cosas no es sino la normalidad neoliberal de la que conocemos —hay archivo clasificado y desclasificado suficiente para ese conocimiento— cómo fue que llegó a ser la normalidad, la habitualidad mortificante, que es. Conocemos de las convulsiones y violencias de su traza, bombardeo desde el aire, campos de concentración, caravanas de la muerte, centros de tortura clandestinos cuya finalidad es “que el dolor no cese”, enterramientos clandestinos, exhumación de restos para explosarlos con dinamita, lanzamientos de personas vivas y cadáveres amarrados con alambres y piedras al fondo marino, o al fondo de lagos precordilleranos, allanamiento de poblaciones y barrios, quema de personas vivas con gasolina, degollamiento de periodistas y lanzamiento de sus cadáveres al borde de la carretera, clausura de tribunales civiles de justicia, control militar de las universidades y escuelas, quema de libros, reparto del botín del estado nacional soberano entre civiles y militares, hegemonía masiva de la información, montajes comunicacionales. Pero también la Constitución de 1980, las afp, las isapres, el cae, la cna, el tc, el parlamento estructuralmente subordinado a la acumulación financiera (subsidiariedad del Estado), y empíricamente pauteado por empresas y empresarios (cohecho<sup>3</sup>); los salarios y sueldos mínimos sometidos al rigor de una arbitrariedad estructural y empírica a la altura de *la lotería en babilonia* (BORGES, 1974: 456), en fin, la regularización de la aflicción, el ultraje, el daño de la DINA y la

3 Más de 70 referencias en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Caso\\_Penta](https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Penta); Más de 100 referencias en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Caso\\_SQM](https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_SQM)

CNI en cámara lenta, la convulsión y el espasmo fundacional eufemizado, naturalizado y fomentado en una performatividad cotidiana abusiva, humillante: el saturado malestar poblacional que termina por visibilizar, hasta el estallido y la convulsión, la cadena de timos y fraudes en que se instituye, a contrapelo de su propia doctrina, la traza neoliberal.

Convulsión, esta, en parte maquinal, agitada por la propia disfunción de la interfaz neoliberal, cuya chulería le ha impedido hacerse una con el cuerpo que la rechaza e intenta expulsarla por todos los orificios; o de la cual el cuerpo intenta deshacerse completamente, como si, todo él neoliberalmente pringado, pudiera saltar fuera de sí, fuera del emplazamiento que lo pre-constituye integralmente, librándose de sí, pero en la ilusión, tal vez, de un “otro sí”, otro emplazamiento en el cual estaría él mismo, pero no envenenado. Otro lugar, el mismo lugar, pero sin envenenamiento, lugar otro que ¿no sería acaso delirio de visiones mecánicas, performáticas, de la ponzoña que ya aprieta y posee, una especie de sueño, de transmutación de la mentira donde se traduce la verdad?

7. Junto con lo enunciado al final del fragmento 2 sobre el carácter de “reset neoliberal” de la revuelta, no podríamos no considerar, a la vez, una posible fuerza suplementaria en ella, fuerza ya no sólo performática, reactiva, tutelada integralmente por el performativo, sino obsequiada, a la vez, con un residuo *performántico*, irreducible al performativo, mutante, figural, gestual más que gesticulante o figurativo.

8. “La rata envenenada salta de angustia y convulsiona como si tuviera en el cuerpo el amor” (Goethe)” (MARX, 1985). Más que la cuestión del veneno, de la convulsión y del espasmo en política, podría indicarse a partir de esta imagen de Goethe —aunque no en Goethe— una política del veneno y de la convulsión. Esta política incluiría la del terso, calmo, parco performativo en tanto que espasmo eufemizado, embotado, anestesiado por la usuariidad de fornidas instituciones, andaderas que se han fosilizado como hábito. Pero también Goethe desliza una homonimia en su imagen. Porque no solo habla de una convulsión del veneno, sino de una convulsión análoga, no sinónima, del cuerpo poseído por el amor.

En cualquiera de los dos casos, sin embargo, sea la política del veneno con su estertor mortificante, su exorcismo, su catarsis; sea el de una política del amor con su éxtasis, su orgasmo, se trataría de una política de/por la posesión. Una política, en ambos caso, la del amor y la del veneno, de la posesión. Una política que ya no puedes ver —pero que hay que diferenciar— que opera sin distancia entre el sujeto y la cosa, que ha proliferado en, con y

a través de la interfaz, penetrando, adentrándose intensamente en el sujeto y la cosa, tocándolos por doquier, no dejando distancia, espacio alguno para ver, para perspectivas y proyecciones. Al menos en el sentido moderno del teatro perspectivo, ocular de la distancia. Una política y una episteme táctil, y ya no una política ni una episteme ocular.

9. Sobre determinamos “de paso” ya, en cierto modo, la convulsión o contorsión en la inmanencia revuelta/neoliberalismo, con los términos performatividad/performance. Teniendo siempre a la vista que hay una doble homonimia en juego aquí con la política de la convulsión y de la posesión:

a) La traza convulsa del performativo neoliberal (chileno) que llegaría poco a poco (desde el autoritarismo institucional de 1980) a eufemizarse, y así eufemizada, a encarnarse en los cuerpos poblacionales como habitualidad y representacionalidad neoliberal cotidiana, no por ello no mortificante.

b) La traza convulsa de la revuelta sería en parte puramente reactiva, y por lo mismo sumisa a la performativo neoliberal; en parte convulsionaría como despejo, declausura, pausa, suplemento irreducible o no simplemente reducible, al performatividad neoliberal. En esto último reconoceríamos, acusaríamos lo propiamente revoltoso de la revuelta, si lo hubiera.

10. Sujetos al límite editorial en que escribimos, y desde este paisaje provisorio de inmanencia o de pliegue que propusimos entre el performativo neoliberal de intuiciones y las performances revoltosas que les resisten, tal vez, o les asisten, o ambas, dos cosas intentaríamos formular desde ahora hasta el final del texto, pero ya no como paisaje coyuntural, sino más bien como teoría. La primera, la cuestión de la performance y su posibilidad, su (im)posibilidad tal vez, de una política de la performance en la inmanencia del performativo. De una (im)política de la performance, tal vez, como pausa absoluta, como pausa suplementaria, mejor, del performativo. La segunda: interrogar si hubo, si hay, y en qué sentido, un momento performático en la revuelta, si le es esencial o acontecimental a la revuelta, la performance en el sentido en que aquí lo iremos “formulando”, como una política de la desobra pura, la mutación, la aprincipialidad, la anarquía, la atelia.

## *NOTA SUPLEMENTARIA I: PERFORMANCE, LA PAUSA DEL ENUNCIADO*

11. El sentido de uso vulgar, hegemónico, constatable en diccionarios de idiomas de diversas lenguas, subordina la posibilidad de la performance, sea cual sea la medialidad o transmedialidad en que se ejerza, al universo del enunciado, al sistema de normas narrativas, discursivas, que el enunciado presupone, en cada caso, y que cualquier performance en sentido vulgar reitera como usuaria distraída o ex profeso de la máquina del decir y del querer decir, del hacer esto o esto otro, del querer hacer, ejecutar. Fuere cual fuere la performance de la que se trate, la de un animal, un planeta, un esquema de prejuicios o de gusto, una universidad, su desempeño se dispone como una constelación más de enunciados en un mundo, acotando su posibilidad enunciativa al horizonte performático del caso. Solo reducida al enunciado, la performance se vuelve mundana, audible, viable, reconocible, incluida en el performativo en curso, repartida en tal o cual barrio del lenguaje, articulada. Por más singular que la performance se reclame, habría de reiterar, cada vez, entonces, los límites, las condiciones performáticas de representación, coincidiendo con lo enunciable en el acople callado de una subordinación. Tales condiciones performáticas, tejen una tela lo suficientemente elástica como para afincarse en la ambigüedad de las fuerzas; suficientemente liviana como para pasar inadvertida; suficientemente densa como para no disolverse; adecuadamente fina para dejar ver a través de sus pliegues y hacerse una con los cuerpos y poses. Esta densa interfaz articuladora viene imperando de tan lejos y a tan lejos llegaría, que parece ingenua, desmedida, la pretensión de suspenderla para moverse sin su mediación, aunque fuese solo un momento: “navego en los más finos e infra finos meollo del intercambio y los funcionamientos, y para qué decir en los excesos militantes que tratan de impugnarme. Nunca cedo. Desistida aquí reaparezco renovada en las fuerzas que me desplazan. Mientras va ejerciéndose mi destitución voy a la par reinstituyéndome en el nuevo estado de cosas. Mi poder ubicuo y persistente se explica porque antes de exteriorizarme en consignas de medialidad diversa ya me he dispuesto invisiblemente como gramática de cualquiera en la pluralidad de sus quehaceres y preocupaciones” (BARTHES, 1996).

12. (Des)aparecida en y como enunciado, la performance no solo dice, cuenta, narra, significa algo, hablándole a muchos, informándolos, poniéndolos en forma, repasando la normatividad que ya en la articulación

cotidiana del signo y del gesto circulaba a través de los cuerpos, organizándolos en una pragmática de vida diaria a lo largo y ancho de la estetización usuaria.

Guste menos o guste más una *performance* dada, sea como sea se la impugne o celebre, todo ello será posible mientras reitere en algún grado la plasticidad performativa, hegemónica, de lo enunciable, consiguiendo carta de ciudadanía en la misma proporción en que se encadena a esa sintaxis.

La performance estaría anticipada, mediada, contenida, repartida en la dialéctica del enunciado, reiterando su legislación, diciéndose, obrándose como consigna, moldeándose en el eficaz celofán del discurso en la pluralidad de sus medios. Cuestión que habla del señorío que sobre la performance ejerce la performatividad del enunciado. Cuestión que indica también que una performance será algo a extraer, rigurosamente escribir a contrapelo, del gigantesco cúmulo de enunciados pre-dispuesto, pre-dado como performativo en circulación.

13. Hablamos hasta aquí de la performance subordinada a la performatividad del enunciado. Dos mil quinientos años de subordinación, sugiere Peter Greenaway, incluido el cine y sus “ciento treinta años de texto ilustrado, de realizadores siguiendo historias, tramas narrativas” (GREENAWAY, 2007). Performances de primer grado, estas, si puede decirse, incommensurables incluso en sueños con el evento de una pura enunciación, una performance emancipada de la performatividad del mundo, ese *gigantesco arsenal* de enunciados, en un *happening* abierto no contra la anticipación lingüística, no contra la performance narrativa, ni en registro negativo alguno sino, inmanente a ellas y utilizando sus recursos, a contrapelo de ellas, suplementándolas, sin deuda con el enunciado, desobrándolo sin culpa.

14. La subordinación al enunciado que ordinariamente cubre el uso de la palabra performance, pareciera englobar su posibilidad cabal, como si una performance que no sea a la vez un enunciado fuese lo imposible, lo impracticable. Como si *performance* y *performatividad de un enunciado* fueran la misma cosa; como si el horizonte de articulación performativo de la performance, fuese su horizonte de posibilidad sin más.

Históricamente “performance” se habría declinado, entonces, bajo el ritmo, la articulación, la estabilidad del enunciado, identificándose con la proposición. Se habría dispuesto bloqueada al manierismo al que modernísticamente se la intentó exponer, con Artaud, por ejemplo, como una “física del gesto absoluto ... susurro animado y material anterior al lenguaje ... anarquía formal ... conflagración de sensaciones concentradas en las

sombra o dobles ... poesía concreta ... vibración que no admite teoría ... centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan, gesto basado en signos y no en palabras ... cuerpos que hacen señas desde sus hogueras, lejos de la complacencia artística con que nos detenemos en las formas" (ARTAUD, 2001). Incondicionalidad del movimiento, devenir abierto en medio del enunciado como contingencia y variación continua. ¿Locura? ¿Presencia? ¿Suplencia?

15. Sería un error, por lo mismo, entonces, y parafraseamos aquí a G. Deleuze (2002), creer que la performance (la escritura en el medio que sea) inicia su trabajo en una superficie "virgen". Antes de que comience, la página, el cuerpo, el medio, están ya tomadas, articuladas, historiadas, saturadas por la intencionalidad, la performatividad de los enunciados. En ese lleno heterocrónico y simultáneo de consignas y palabras consiste la superficie, el a priori fáctico que puebla no solo la tela, sino también el cuerpo, la cabeza de la escritora, del *autor como productor*, y no como *escritura*, como *performance*. Este a priori fáctico que se le anticipa y pone por delante, y en medio de cuya envoltura táctil, asfixiante, medra, recibe aquí el nombre de performativo. Performativo como mediación inmediata, dada, pre-dada y a la mano. Performatividad difícilmente avistable, también, gramática de finales, que lejos de situarse en lo inmediato visible a los ojos, constituye los ojos, la compleja y elástica gramática y sintáctica a través de la cual miramos, o que mira a través de nosotras, fabricando performativamente ese nosotras (DELEUZE, 2007).

16. Si a la performance le cuesta trabajo comenzar, no es porque esté poco creativa, pobre de imaginación, en un lapso de sequía. Si desde hace mucho, los clichés disciplinan, controlan, hacen soberanía en su cuerpo, más que de creación, de lo que probablemente ande escasa la performance sea de destrucción, de remoción (*bruillage*), como dice el pintor Francis Bacon. Un pintor si efectivamente pinta, antes que nada destruye, desanda lo "ya hecho" lo *ready-made*, "el gusto o prejuicio" (Duchamp), ese cúmulo de predisposiciones performativas que, más que elegirlos él, lo han elegido y lo gobiernan, aunque por lo regular los experimente como propios y estetice en ellos su autonomía.

Antes que pintar, la pintora, el escritor —si pinta, si escribe, si logra una performance— tamborea el timpano que lo pre-articula o performa; lo hace sonar, caer. Porque es en medio y a través de los clichés, usándolos, abasteciéndolos, que podemos desandarlos, en cada caso, en la medida de lo (im)posible.

17. Un escritor, una pintora, entonces, no se sienta a redundar de la mejor manera la performatividad del mundo. Se sienta, en cada caso, a destruir el mundo, el dispositivo en el que y con el que escribe, y que lo preescribe: el a priori performativo de lo ya hecho, que además de situarse a sus espaldas cómo pasado, se le proyecta por delante como futuro.

Las nociones mismas de “comienzo”, “autor”, “escritor”, forman ya parte del cinematógrafo del enunciado que dejando caer sus instantáneas del género y la especie, del sujeto y el predicado, del verbo y el complemento, constituye el elemento en que su escritura, su performance, habría de ejercitarse; elemento que la condiciona y contiene en la lluvia interminablemente policial de su redundancia. Y mientras más lúcida su escritura se disponga en relación al gigantesco columbario del performativo, más re-trazado será su comienzo. A través de ese columbario ha de abrirse paso cualquiera que pretenda no simplemente ver desde unos ojos clisados, prescritos; sino que aspire a ver, también, a través de la clisadura, la clisación misma.

Si la performance en pintura, en música, en cine, en el medio que sea que se realice, desde hace un tiempo se comprende como *postproducción*, es porque las prácticas destructivas o performáticas hace un tiempo asumieron también que no se puede destruir el performativo sino es usándolo en su desarmaduría, desobrándolo al repetirlo, volviéndolo visible. Así, la pintora, el autor como productor, en la coacción misma del a priori fáctico que la subsume, y en su caución, afirmará una revuelta, una *stasis* o guerra civil de la performance a contrapelo del performativo, del enunciado en el enunciado.

18. ¿Hubo, entonces, en este sentido, performance en la revuelta chilena de octubre de 2019, en alguna zona de su trazado, o ella solo fue usuaria cabal del performativo neoliberal? ¿Hubo performance, en este sentido, la hay, en alguna zona de su escritura, en la propuesta de Constitución de la Convención Constituyente?

19. Por esta misma exigencia de no abastecer meramente la densa y plástica capa de consignas que polimedialmente expandida pre-articula el mundo de las ocupaciones y preocupaciones, es que el abrirse paso escriturario de la performance será constitutivamente político, entendiendo por político el desobramiento y desgobierno del performativo. Desobramiento en el cual, más que escasear las palabras, sobran, se experimenta que sobran o sobreabundan consignadas por todas partes.

20. Es pueril, entonces, la idea de que la escritura, la performance,

está en medio de una superficie en la que podrá limpiamente intervenir desde sus propios fueros. Tales fueros no son más que un pliegue, un bolsillo en lo ya dispuesto, inscrito en la densa performatividad plural de los enunciados. Si algo hace la performance al constituirse como tal, es destruir, catastrofear el tejido, la articulación, el performativo que la predispone interior y exteriormente en la monumentalidad de sus templos, en la pluralidad de sus redes y circuitos normativos; *toda una manera de integrarse y no integrarse que hace posible que en mayor o menor grado pueda desenvolverse dentro y fuera del performativo simultáneamente, lo cual da lugar a una especie de (in)disposición, de desistencia, que activa un conjunto de desvíos y distorsiones de los elementos culturales asimilados*, como si las fuerzas que resisten al performativo no fueran lo suficientemente fuertes como para no ser atrapadas, en parte, por sus consignas; como si la plasticidad del performativo no fuera lo suficientemente poderosa para subsumir cabalmente la corporalidad. Ese choque entre una performance no suficientemente fuerte, y una performatividad insuficientemente ceñidora, es lo que Raúl Ruiz —a quien citamos y parafraseamos a lo largo de este párrafo (LIHN y SCHOPF, 1970)— llama *estilema*, una performance o lectura de segundo grado que deforma o *a-forma*, volviendo visible el performativo que subordina, y también las fuerzas performánticas. Performance esta que no se reduce ni a los apetitos de una refundación cultural, ni al apetito de un andurrial, una presencia simplemente fuera de la cultura. Mi idea, insiste Ruiz, es que las fuerzas de resistencia conforman un lenguaje no verbal ... un conjunto de *estilemas* que no pueden ser descritos verbalmente, porque han sido ellos los que han puesto en jaque la verbalidad, el logos, en un acontecer (*a)logon* que solo la cámara puede captar (LIHN y SCHOPF, 1970).

21. La performance destructiva o de segundo grado no ha de confundirse, en todo caso, con enunciaciones contra el enunciado. Para enunciar contra el enunciado se habrá tenido que adoptar el juego, la condición del enunciado en su elasticidad. No es cosa de disponerse simplemente contra, en otra parte, otro pálpito, que el del enunciado. Sino más bien en medio del enunciado, escribir el instante, la contingencia de una pura enunciación despidiéndose del enunciado, de una pura mutación que no se estabiliza en el acto, la acción, el performativo de un enunciado. Y que persevera allí, en la asíntota de un grado cero, mucho menos como renacimiento que como pura retirada.

22. Performance o lectura de segundo grado, esta, cuyo asunto no es el de la forma; sino *el de las fuerzas sin forma* que invisibles por

sí mismas se vuelven visibles cuando sacuden, torsionan la forma, la *deforman*, la ponen fuera de sí, no en una descomposición/recomposición, sino en una metamorfosis cuya fuerza varía continuamente de naturaleza (de acontecimiento) sin llegar a forma. Deformación, manierismo, amaneramiento no actoral de la performance como lugar de las fuerzas en la *huelga general* de las formas (Bataille, Benjamin, Deleuze), en la mutación y nomadía de un a-formativo (Hamacher?)

23. Performance de segundo grado, esta, condición ahora de la primera, instituida por la captura, el bloqueo, de la segunda. Pliegue co-extensivo de ambas, más bien, en un diferencial que ora articula, asfixia y gobierna; ora desobra, desestabiliza, se fuga conjuntivamente sin estabilizarse en un “es”; conjunción a la que le resulta imprescindible no detenerse, sino variar en una especie de errancia mutante, *sin* traslación. Un *viaje inmóvil* (DELEUZE, 1994: 157,164, 202). Contingencia de una pura enunciación que no cesa de enunciar sin morir como enunciado; fuerza que no para de forzar sin decaer en forma alguna; testificación que no para de testificar sin monumentalizarse como testimonio; acontecimiento que no se deja documentar como hecho.

24. Performance que no se pone en juego simplemente en un teatro, una coyuntura, un dispositivo, sino que destruye a través del teatro, a través de la coyuntura, a través del dispositivo, la coyuntura, el dispositivo, el teatro, haciéndolos caer, en cada caso, desde una posición de performativo usuario en el cual se enuncia, se comprende, se vive, a una posición de dispositivo leído, profanado. Performance esta que tematiza, cada vez, el mundo, a través del mundo, desmundanándose; que tematiza cada vez en la articulación, a través de la articulación, (des)articulándola, (des) articulándose; que tematiza cada vez en el enunciado, a través del enunciado, el enunciado, desandándolo. Performance, pliegue de inestabilidad generalizado, simulacro que exponiéndose a sí mismo como simulacro, desustantiviza, exhibe, defrauda, hace visible, en cada caso, el simulacro del orden performativo que se fetichiza como naturaleza de las cosas.

Performance de segundo grado que más que *dar qué pensar*, desata un pensar sin qué, sin intención, sin enunciado, sin referente, a-centrado, en devenir, inestabilidad de una pura enunciación que no muere como enunciado; acto de una pura inminencia.

## NOTA SUPLEMENTARIA 2: PERFORMANCE, LA PAUSA DE LA ACCIÓN

25. La pausa de la que intentamos exponer en adelante, la pausa de y como performance, resultará bastante inasible, retraída del enunciado. Y deberá permanecer inasible. Lo cual no será una señal de fracaso de la exposición. Lo inasible pertenece al acontecimiento de esta pausa, y su exposición obedecerá, en lo posible, a su dictado según los medios en que se traduce. Lo inasible de esta pausa es directamente proporcional a la clara exposición de su retracción

La pausa, la performance específica que propondremos, no se inscribe en el horizonte de la acción; no pertenece al enjambre de sosiegos, paros e inacciones que, combinadas con el tropel de ocupaciones, compromisos, diligencias, actuaciones y realizaciones, crían la acción y la sustentan en sus ritmos, de modo análogo a como la puntuación o notación de un texto, de una partitura, de un guion, animan y sostienen, en cada caso, la eficacia de su acto, su ejecución.

La pausa, la performance que nos interesa sugerir, no se inscribe, entonces, en el desfile de treguas, respiros y demoras que pastan en la fenomenología de la acción y de sus categorías asociadas de trabajo, producción, articulación, intencionalidad, enunciado, representación, narratividad, teleología, principalidad. Se trataría de una pausa, de una performance, que se des-inscribe de ese desfile de categorías emplazantes, y que se des-inscribe, en lo posible, del horizonte categorial en la plasticidad performática de sus paros yivismos.

Un nombre propio o más propio de esta pausa, de la performance como pausa, es el de *mutación*. La mutación constituiría la pausa de la acción, de su horizonte, y de las categorías que la constelan en sus respiros y ritmos. La acción supone intencionalidad, teleología, acto; un interés que condiciona e hilvana un movimiento ocupado y preocupado con las cosas (*pragmata*), llámese a esta tarea, iniciativa, cooperación, proezza, drama, actuación, representación, otros. La mutación, en cambio —siendo su único acontecimiento posible el de *la variación continua* (DELEUZE, 1984, 334, 370, 407), el *no ser* de la pura heterología que deviene sin llegar a algo, ni al comienzo de algo, porque tampoco parte de algo—*performa* la pausa

absoluta<sup>4</sup> del horizonte de la acción, del acto, del ser. Nada puede actuar ni hacer acto, ahí donde el único acontecimiento es el de la variación pura, porque ello mismo, entonces, ya es otro, es decir, no “es”. La mutación, la performance, una vez más, es la imposibilidad de la acción, del trabajo, la producción, el intercambio, el capital. En tanto fistula de devenir, todo en la mutación, la performance, se vuelve alegoría, des-emplazamiento (*allos ágora*) que no hace, no llega a enunciados, fronteras, contornos. Alegoría pura (sin referente), nunca *alegoría de*. La mutación pertenece a lo liso (DELEUZE, 2002, 111). No a la lisura (parmenídea) del homogéneo, sino a la lisura diferencial, sin eslabones, del fieltro.

26. El fieltro —otra vez parafraseamos a Deleuze, con Guattari ahora— es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto; sin tramas móviles ni urdimbres fijas, sin revés ni derecho, sin centro ni periferia ... un apelmazamiento inextricable, carente de estructura, como memoria que no muere en los recuerdos. El fieltro, no hace contornos ni encrucijadas, ningún hilván conductor. Solo proliferación de hebras, fibras, manchas: un diferencial de medios, en modo alguno homogéneo. Tampoco lo homogéneo de la pura heterología asignificante. Incorpora el *corte significativo* como suplemento de lo heterológico asignificante. El fieltro, entonces, un *continuum de transformaciones* como el de la música serial, el viaje inmóvil de la naturaleza muerta: el cine de Ozu, por ejemplo (retomamos esto un poco más adelante).

27. Habría que desandar el dualismo mutación/acción. Superación que tendrá lugar en la performance de un *pliegue* en que mutación y acción se besan sin contorno, como las materias en el fieltro. Se vuelven inmanentes sin homogeneizar sus tendencias: tendencia a la territorialización o capitalización absoluta de la mutación por la acción, su acto, su forma; tendencia a la desterritorialización absoluta de la acción por la mutación, sus fuerzas sin forma.

Por más inmanentes que se vuelvan la una a la otra en ese pliegue, no se homogeneizan las tendencias que ahí se besan. Deleuze tenderá a buscar el “más pequeño circuito” (DELEUZE, 2002, 111-112), de ese beso. En tal pliegue de tendencias (acción/mutación) nunca se pierde de vista que

4 “Absoluto no funciona aquí como incondicionado [...] sino como multiplicidad como corporeidad sin límites”, máquina abstracta, fieltro, Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Traducido por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos., 2002, p. 111.

la percepción-acción *está hecha* de mutación; que tiene su génesis, siempre, en la mutación. Que antes y durante la acción, la acción es, está siendo también, mutación. Que la inmediatez fenoménica de la acción naturalizada, en cada caso, escamotea la mutación que la sustenta y a contrapelo de la cual se erige. La performance es inseparable de una mutación, de una pausa de la acción. Mutando se *deviene* una pura *bastardía* de fuerzas afirmativas de destrucción que profanan lo que impide la *circulación anárquica de multiplicidades nómadas* (LAPOUJADE, 2016). Mutando se hace morir lo que se tiene por propio (BENJAMIN, 1990).

“Clásicamente” (DELEUZE, 1984, 240) se comprendió la mutación como un todo abierto que cambia continuamente de naturaleza (acontecimiento): “forma abierta inmutable de lo que no cesa de variar”, “forma abierta inalterable tomada por el cambio” (DELEUZE, 1984, 32). *Cuentos de Tokio* de Ozu, por ejemplo: el ajetreo interminable de la vida diaria; los traslados caminando, en bus, en bicicleta de un lado a otro; las conversaciones reiteradas en la mesa del té; el ir y venir de los trenes, el humo de las chimeneas, el viento que mece de cuando en cuando unas arboledas, el día y la noche, la nivelación entre lo excepcional y lo ordinario, las situaciones-límites y las triviales, lo automático y lo decisivo, se van tomando la energía del film. De modo que toda imagen-acción va desapareciendo en provecho de la performance como una pura mutación en la que nada, ninguna acción, ningún acto, ninguna fábula, tiene lugar, mientras toda muta. Como si el asunto del film lejos de abordar acciones humanas, dramas, conflictos, gestas, más o menos esforzados, fuera filrar el hábito medio de la ciudad de Tokio (después de la Segunda Guerra Mundial), pero como quien filma un bodegón, una naturaleza muerta, “una composición de objetos mientras [...] mutan en su propio continente” (DELEUZE, 1984, 31). Todo ese film de Ozu es Tokio mutando en cámara lenta, una naturaleza muerta traída a primer plano como grado cero de la acción.

28. ¿Habrá habido mutación, performance, pausa, en este sentido, en la revuelta chilena de octubre de 2019, en alguna zona de su trazado? ¿O la revuelta habrá sido simplemente usuaria del performativo neoliberal? ¿Habrá habido mutación, pausa, en este sentido, en la propuesta de Constitución de la Convención Constituyente, en alguna zona de su escritura, o la Convención Constituyente terminó siendo simplemente usuaria del performativo neoliberal?

En medio de la euforia de *la marcha más grande de todas*<sup>5</sup>, mientras caía la tarde y el fondo del aire enrojecía, resultaba inevitable no se sobrepusiera a ese cuadro, ese otro de Paul Klee en el que a un castillo o ciudadela, también en rojo, empezaba a sobrevenirle mansa y pesadamente una especiosa nube negra sobre el recodo derecho del cielo, mientras anochecía sobre las cúpulas, capiteles y techumbres.

## *Referências*

- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Edhsa: Barcelona 2001.
- BARTHES, R. La lección inaugural. Siglo XXI: México, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BORGES, J.L. La lotería en Babilonia. *Obras completas*. Emece, Buenos Aires, 1974.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mil Mesetas*. España: Pre-Textos, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pintura, el concepto de diagrama*. Ed. Cactus: Buenos Aires, 2007.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*, A. Machado Libros, 2013.

5 Marcha del 25 de octubre de 2019.

GREENAWAY, Peter. Bravovideos, 2007. ENTREVISTA Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>>. Acesso em 12 dez. 2022.

LAPOUJADE, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.

LIHN, Enrique y SCHOPF, Federico. *Diálogo con Raúl Ruiz. Nueva Atenea*, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, 1970, Nº 423.

MARX, K. *El Capital*. Libro 1, Capítulo VI (inédito ). España: Siglo XXI, 1985.

RIVAS, Felipe. Interfaz, en PARENTE, Diego; ALBERTI, Agustín; CELIS, Claudio (Orgs.), *Glosario de filosofía de la técnica*, La cebra, Buenos Aires, 2022.

RECEBIDO EM: 12/12/2022  
APROVADO EM: 20/12/2022