

# Entre el discurso y el performance: sobre el concepto de performatividad y sus transformaciones

Between Discourse and Performance: Performativity and Its Transformations

Alejandra Marín Pineda  
Pontificia Universidad Javeriana  
alejandramarinpi@gmail.com

## Resumen

Tras la publicación de *Cómo hacer cosas con palabras*, de John L. Austin, se le han atribuido al lenguaje potencias que van mucho más allá de la representación y que podrían condensarse bajo el concepto de performatividad, una característica del lenguaje referida a su capacidad de hacer cosas o producir realidades. Las implicaciones de esta comprensión han superado el campo en que este término surgió —la filosofía del lenguaje— y en las décadas siguientes fueron y han seguido siendo exploradas por las más variadas aproximaciones teóricas, desde la retórica y los estudios literarios hasta los estudios culturales, poscoloniales, de la raza y del género. Esta ampliación del espectro de la performatividad no sólo ha conducido a una redefinición del concepto acorde a los problemas específicos de cada campo, sino que también ha desencadenado debates epistemológicos. La consideración de los múltiples sentidos en que se dice que algo es “performativo” ha enfatizado los límites y las tensiones entre formas de teorizar que podrían ser clasificadas, gruesamente, en dos grupos: por un lado, aquellas que se ocupan de las dimensiones pragmáticas del lenguaje y, por otro lado, aquellas que se enfocan en el estudio de las normas sociales corporalizadas, que han vinculado el concepto de performatividad al de performance. En este artículo me propongo explorar las tensiones que han constituido este concepto para abogar por una comprensión que en lugar de crear barreras entre campos del saber, abra la posibilidad de una teoría más compleja y transdisciplinaria de la performatividad.

Palabras clave: actos de habla, performatividad, iterabilidad, gesto, discurso

## Abstract

Since the publication of John L. Austin's *How To Do Things With Words*, forces have been attributed to language that go far beyond representation, and that could be summarized under the concept of performativity: a feature of language to describe its capacity to do things or produce realities. The implications of this understanding have surpassed the field in which the concept emerged—philosophy of language—and in recent decades there have been studies from various theoretical approaches, from rhetoric and literary studies to cultural, postcolonial, racial, and gender studies. This widening of the performativity scope has not only led to the concept's redefinition according to the specific problems of each field, but it has also triggered epistemological debates. The consideration of the multiple ways in which something is said to be “performative” has stressed the borders and tensions between theorizing methods that can be classified into two main groups: on one hand, those that deal with the pragmatic dimensions of language, and, on the other hand, those that focus on the study of social and cultural embodied norms, that have closely linked the concept of performativity to that of performance. The purpose of this article is to explore the constitutive tensions of this concept, to put forward an understanding that, instead of creating walls between fields, it has the opens up the possibility of a more complex, transdisciplinary theory of performativity.

Keywords: speech acts, performativity, iterability, gesture, discourse

Desde la segunda mitad del siglo xx, con la emergencia de entonces novedosos trabajos sobre análisis del discurso, la postulación del llamado “giro lingüístico” de la filosofía, y especialmente tras la publicación de *Cómo hacer cosas con palabras*, de John L. Austin, se le han atribuido al lenguaje potencias que van mucho más allá de la representación y que podrían condensarse bajo el concepto de *performatividad*, una característica del lenguaje referida a su capacidad de hacer cosas o producir realidades. Las implicaciones de esta comprensión han superado el campo en que este término surgió —la filosofía del lenguaje— y en las décadas siguientes fueron y han seguido siendo exploradas a partir de las más variadas aproximaciones teóricas, desde la retórica y los estudios literarios, hasta los estudios culturales, poscoloniales, de la raza y del género. En algunos de estos campos, el estrecho vínculo que unía al concepto de performatividad con el lenguaje se ha hecho más flexible, dando lugar a teorías acerca del carácter performativo de las prácticas y de los modos en que estas producen, mantienen o subvierten realidades como la identidad o la subjetividad.

Esta ampliación del espectro de la performatividad no sólo ha conducido a una redefinición del concepto acorde a los problemas específicos de cada campo, sino que también ha desencadenado debates epistemológicos. La consideración de los múltiples sentidos en que se dice que algo es “performativo” ha enfatizado los límites y las tensiones entre formas de teorizar que podrían ser clasificadas, gruesamente, en dos grupos: por un lado, aquellas que se ocupan de las dimensiones pragmáticas del lenguaje, como la filosofía o los estudios literarios; y por otro lado, aquellas que se enfocan en el estudio de las normas sociales corporalizadas, que han vinculado el concepto de performatividad al de performance, como sucede en los estudios culturales, de género y del performance. ¿Deberíamos considerar que entre estos dos grupos hay alguna continuidad y aceptar que, aun con perspectivas distintas, han estado hablando de problemas cercanos e interconectados? O, por el contrario, ¿es necesario admitir que no hay entre ellos nada en común más que el uso de un término que suena igual pero que significa cosas completamente distintas?

En este artículo me propongo explorar estas dos tesis acerca de las transformaciones del concepto de performatividad partiendo de la argumentación ofrecida por Jonathan Culler, en su artículo “Philosophy and Literature: The Fortunes of

the Performative” y por J. Hillis Miller en “Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida’s Special Theory of Performativity”. La lectura de Culler me permitirá presentar una primera perspectiva, más bien lineal, de estas transformaciones entre las décadas de 1970 y 1990; mientras que la de Miller me ayudará a examinar algunas de las principales complejidades del problema cuando se aborda el desarrollo simultáneo de la performatividad entendida como “acto de habla”, por una parte, y como *performance* por otra. Más allá de las diferencias en sus propósitos respectivos, la lectura de estos dos trabajos permite establecer dos momentos cruciales en relación con las mutaciones de la performatividad: en primer lugar, la crítica acerca de la naturaleza performativa del lenguaje que le dirige Jacques Derrida a Austin en “Firma Acontecimiento Contexto”, y luego, gracias a esta crítica, la teoría de la performatividad del género formulada en primera instancia por Judith Butler en *El género en disputa* y complejizada por la autora en trabajos posteriores. A través del examen de estos dos momentos quisiera proponer una solución alternativa a la propuesta por Culler y Miller desde el campo de los estudios literarios: sostengo que es posible y deseable encontrar una manera de mantener las diferencias entre las dos formas de comprender la performatividad sin que ello implique construir un muro entre las disciplinas que proceden con base en una o la otra aproximación. Con este propósito, intentaré articular la tesis derrideana de la iterabilidad y citacionalidad esencial a todo código lingüístico con el carácter teatral que Butler le atribuye a la parodia como estrategia subversiva del género normativo.

### *Lo que hace una narración*

Como suele suceder cuando emergen nuevas ideas que de algún modo contienen la promesa de arrojar luz sobre una gran variedad de fenómenos, el término performatividad ha sido puesto a prueba —y demostrado su operatividad— en diferentes campos y desde distintas perspectivas en las humanidades. El resultado de estos intentos ha sido un espectro de problemas teóricos difíciles de aprehender de un solo vistazo; uno de complejidad creciente, dictada por los matices introducidos

por distintos autores y por quienes se han servido de éste o que han reflexionado sobre sus posibilidades. En consecuencia, cualquier intento de dar cuenta de estas posibilidades adscribiéndolas a una única disciplina o a un único conjunto de problemas resultaría en una reducción indeseable, incapaz de explorar la amplitud y las potencias de la idea seminal de Austin.

Esa es quizá la razón por la que Jonathan Culler, en su artículo “Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative” se refiere a las transformaciones de este concepto precisamente como “fortunas” o “vicisitudes” (503), indicando con ello los vínculos no causales y no necesarios entre cuatro momentos cruciales en los que, a su modo de ver, se redefinió o problematizó la relación entre filosofía y literatura. Culler inicia con la formulación del “performativo” propuesta por Austin en el ciclo de lecciones publicadas en 1962 bajo el título *How to Do Things with Words?* (*Cómo hacer cosas con palabras*), y presenta las líneas generales de su argumentación. De acuerdo con el crítico literario, a lo largo de las lecciones de Austin es posible trazar un movimiento que va desde la afirmación de la diferencia entre dos tipos de enunciados, los constatativos y los performativos, y la definición de estos últimos como un tipo *sui generis* de enunciados, hasta la difuminación de la distinción entre ellos y la inclusión de los constatativos como tipos de enunciados performativos. Para mostrar la importancia de esta transformación en la comprensión del lenguaje en relación con el modo en que éste había sido entendido hasta entonces por la filosofía, Culler presenta algunos giros significativos en las reflexiones de Austin que pueden ser sintetizados así: a) una distinción inicial entre enunciados “constatativos” y “performativos”; b) una presentación de la “felicidad” o “infelicidad” como criterios para determinar la eficacia de los enunciados performativos, contrapuestos a los de “verdad” y “falsedad” atinentes a los enunciados constatativos; c) un breve recuento de algunas de las dificultades enfrentadas por Austin para establecer un criterio simple, o un número reducido de ellos, para identificar y distinguir con claridad los enunciados performativos; y d) tras el fracaso de estos intentos, la adopción de un nuevo punto de partida, consistente en considerar las múltiples maneras en que *decir* algo es *hacer* algo; y en consecuencia, la ya conocida distinción entre tres dimensiones de los enunciados: locucionaria, ilocucionaria y perlocucionaria.

Pero lo que le interesa a Culler —y a nosotros— son las transformaciones de la noción del “performativo” propuesto por Austin, que aborda en la siguiente sección de su artículo, donde examina cómo las ideas centrales contenidas en la comprensión del lenguaje de Austin fueron recibidas, criticadas y/o apropiadas en las tres décadas siguientes. Primero, aborda lo sucedido en el campo de la teoría literaria, mostrando que la consideración del lenguaje más allá de la función descriptiva o representativa a la cual había sido reducido por la filosofía —es decir, la idea novedosa de que el lenguaje era capaz de hacer cosas—, fue recibida por los estudios literarios como una poderosa herramienta para repensar el estatus de la literatura misma. Los críticos empezaron así a concebir el discurso literario como un uso de la lengua que tenía el poder de darle forma a la realidad a través de la creación de personajes, y de sus acciones e ideas (Culler 506-508; ver, por ejemplo, Pratt).

En segundo lugar, Culler sopesa las operaciones deconstructivas llevadas a cabo por Paul de Man y Jacques Derrida sobre las observaciones de Austin. Por una parte, se refiere a *Alegorías de la lectura*, de De Man, donde el autor saca ventaja de la complejidad con la que Austin formula la relación entre enunciados constata-tivos y performativos para subvertir los términos en que dicha relación había sido presentada. En efecto, mientras que al final de *Cómo hacer cosas con palabras* Austin concluye que los enunciados constata-tivos deben ser considerados tipos de performativos, De Man señala que esta equivalencia no es de ningún modo prístina. Más bien, sus esfuerzos se encaminan a mostrar en momentos emblemáticos de la producción discursiva en la literatura y la filosofía —Proust, Nietzsche, Rousseau, entre otros— que las dimensiones performativas y constata-tivas de los enunciados interactúan paradójicamente, de modo que se minan la una a la otra. En esta relación ninguna de las dos puede ser afirmada sin referirse a la otra y, a la vez, sin negar su propia afirmación.

Por otra parte, según Culler, en “Firma Acontecimiento Contexto”, Derrida nota que si bien la teoría de la performatividad de Austin es muy promisoría en un inicio, termina quedándose corta, al ignorar que el lenguaje está constituido necesariamente por una serie de marcas iterables y, más aún, que esta “iterabilidad fundamental” debe ser postulada como la condición más general de los enunciados performativos y como una ley que gobierna el lenguaje mismo. (Más adelante volveré sobre este asunto). En otros textos, como “Declaration of

Independency” y “This Strange Institution Called Literature”, Derrida rescata el concepto del “performativo”, pero esta vez para mostrar cómo el discurso literario es capaz de llevar a cabo actos inaugurales; es decir, para crear algo nuevo, distinto de la literatura misma.

El último momento incluido en el recuento de Culler corresponde a la teoría de la performatividad del género de Judith Butler. En esta parte el autor destaca una cercanía entre la comprensión del performativo de Austin, cuya eficacia depende de que sea enunciado en un contexto determinado convencionalmente, y el género performativo de Butler, cuya normatividad obedece así mismo a cierta lógica convencional. Culler señala que la tesis de Butler sobre el carácter performativo del género incluye las nociones de citacionalidad y repetición, dos ideas contenidas ya en el concepto de iterabilidad de Derrida. Para Butler, la citación y la repetición de modos de actuar o comportarse son vehículos a través de los cuales la norma del género es instituida e, igualmente, medios disponibles para la subversión de dicha norma. Así, Butler discute las implicaciones políticas del género performativo en su carácter repetitivo y “citable”, otorgando a ciertas formas de repetición (como la parodia) un valor crítico.

Para nuestro propósito, dos ideas deben ser retenidas de “las fortunas de lo performativo” tal como las presenta Culler. Primero, vale la pena notar que todas las vicisitudes que elige considerar son, de algún modo, el resultado de lo que me gustaría llamar una “lectura negativa” de *Cómo hacer cosas con palabras*. Desde la crítica literaria hasta la teoría del género, pasando por la deconstrucción, los autores que se refieren a la “performatividad” —una palabra que Austin mismo nunca utiliza— parecen haber dado la espalda, si no a los problemas originales planteados por el filósofo de Oxford, al menos sí a los términos generales de su formulación. Como lo señala Culler, es cierto que la teoría literaria capitaliza la idea de que el lenguaje es performativo, pero lo hace para ignorar e incluso para refutar uno de los principales puntos de partida de Austin, que es la explícita exclusión del discurso literario por considerarlo no-serio o parasitario en relación con el uso común del lenguaje cuyos casos examina cuando construye su concepto de los enunciados performativos. Extraer todas las potencias del performativo para analizar la producción literaria como una que es capaz de dar forma a realidades exige confrontar y deslegitimar la idea del lenguaje ordinario asumida por

Austin como el único objeto posible para el avance de su examen (Culler 507-508). Las operaciones deconstructivas de Paul de Man, a su vez, tienden a desdibujar y mostrar las paradojas de la distinción/equivalencia entre los aspectos constatativos y performativos de los enunciados. Mientras tanto, de forma explícita y sin ambigüedad alguna, Derrida apunta a cuestionar los supuestos de Austin señalando aquello que Austin no contemplaba en sus propias observaciones, a saber: la imposibilidad de establecer un contexto lo suficientemente saturado como para garantizar la transmisión de un único significado y, como resultado, la necesidad de admitir que el fracaso es una posibilidad estructural del lenguaje y no sólo un accidente. Finalmente, aunque es defendible que la elaboración de Austin de los criterios de “afortunado” y “desafortunado” como medios para decidir el éxito o fracaso de los enunciados performativos tiene un efecto normativo, el esfuerzo de Butler va en la dirección contraria, en la medida en que intenta desestabilizar la norma del género mostrando su origen construido, no natural. Así, Austin recurre a las circunstancias adecuadas, el contexto y las convenciones en uso como condiciones para que un performativo dado sea afortunado; por el contrario, Butler se pregunta cómo estas convenciones se constituyen performativamente, para proponer, desde una perspectiva crítica, modos performativos de subvertirlas.

Como es evidente, esta lectura negativa de la aproximación de Austin comprende varios aspectos, pero todos ellos destacan la distancia de los autores estudiados en relación con la formulación original de lo performativo; y son estas precisamente las que Culler escoge agrupar en su recuento de las vicisitudes de este concepto. Ello es particularmente notorio cuando se considera lo que Culler prefiere *no* incluir en este recuento, en especial los trabajos tempranos de John Searle, discípulo de Austin y continuador de sus reflexiones, al menos durante la segunda mitad de la década de 1960, así como su defensor en el conocido debate con Derrida en los setenta.<sup>1</sup> El que aquí anotemos esta zona oscura en el recuento de

<sup>1</sup> Dicho debate se dio cuando la revista estadounidense *Glyph* publicó, en su primer número de 1977, “Signature Event Context”, la traducción al inglés de una conferencia pronunciada por Derrida en el Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française (Montreal, 1971), en la que el filósofo criticaba algunos de los supuestos de la teoría de los actos de habla de Austin. En el siguiente número apareció la respuesta de Searle, “Reiterating the Differences: A Reply to Derrida”, una impugnación de las críticas de Derrida, que fue seguida por una nueva y

más extensa respuesta de Derrida, en “Limited Inc abc . . .”. En la discusión, calificada a la vez como el encuentro entre las que en su momento se consideraban las dos grandes corrientes del pensamiento filosófico del siglo xx —filosofía analítica y filosofía continental— y como un choque violento entre dos de sus representantes más emblemáticos, se produce una especie de “diálogo de sordos” (Moati 2), como lo reconoce el propio Searle en las primeras líneas de “Reiterating the Differences”: “Considero que sería un error ver la discusión que Derrida hace de Austin como una confrontación entre dos tradiciones filosóficas prominentes. Y ello no se debe tanto que Derrida no ha discutido las tesis centrales de la teoría del lenguaje de Austin, sino, más bien, a que ha malinterpretado y expuesto de forma errónea la posición de Austin en varios puntos cruciales. (...) Debería aclarar desde el principio que sus argumentos no me parecieron muy claros y que es posible que yo lo haya malinterpretado de modo tan profundo como él ha malinterpretado a Austin” (Searle, *Reiterating the Differences* 198. Mi traducción). Y muy a su modo, Derrida problematiza también la existencia misma del dicho debate: “¿Cuál es la naturaleza de este debate que parece comenzar acá? ¿Dónde, acá? ¿Acá? ¿Acaso tiene lugar? ¿Ha empezado ya? ¿Cuándo? (...) ¿Compete a la filosofía; a la filosofía seria? ¿Compete a la literatura? ¿Al teatro? ¿A la moral? ¿Al psicoanálisis? ¿A a ficción? Y si tiene lugar, ¿cuál es su lugar?” (“Limited Inc” 29-30. Mi traducción). Para explicar la improbabilidad de que entre Searle y Derrida ocurriera un diálogo productivo a propósito de la teoría de los actos de habla de Austin, Raoul Moati, en *Derrida/Searle. Deconstruction and Ordinary Language* destaca el hecho de que los dos autores pertenecían a dos herencias del pensamiento filosófico de la segunda mitad del siglo xx con pocos puntos de contacto e incluso irrelevantes la una para la otra: para Searle la filosofía de la lógica y el pragmatismo de lo ordinario, y para Derrida el psicoanálisis y la fenomenología —a los que habría que añadir la semiótica estructuralista que Moati no menciona pero que, a mi juicio, es fundamental para comprender los conceptos de iterabilidad y grafematicidad de Derrida—. Es justamente la diferencia entre dos visiones a la vez inconmensurables e inamovibles lo que parece impedir que, a pesar de usar los mismos términos, los dos pensadores lleguen en algún momento a hablar de lo mismo. Así, si Derrida propone extender el concepto de escritura a toda la comunicación, señalando que los signos que la hacen posible están separados estructuralmente de su fuente (hablante o escritor) por su carácter repetible y citable, Searle opone la distinción entre la repetibilidad de los elementos del sistema del lenguaje y su relativa permanencia en la escritura (por contrastarse con el lenguaje hablado), arguyendo que Derrida no se percató de ella. Si Derrida cuestiona la idea de que todo enunciado porta el significado de un querer decir atado a una conciencia individual, Searle concede que la intención del enunciado no es previa al enunciado mismo, pero no acepta que por ello haya que renunciar a la seguridad de que el significado esté atado a un querer decir del hablante (aunque este pueda ser inconsciente). Si Derrida identifica la iterabilidad como un rasgo esencial al lenguaje que hace imposible la saturación de un contexto y un uso de la convención que garanticen la transmisión completa del significado, Searle responde que Derrida confunde, bajo la idea de lo repetible, dos formas distintas de la iteración: la mención y la cita, aduciendo que ello no implica la pérdida de consistencia de la comunicación. En fin, si Derrida critica que el examen de los actos ilocucionarios exija dejar por fuera los usos “no serios” del lenguaje (por ejemplo en el teatro, en la literatura) por considerarlos parasitarios con respecto al lenguaje ordinario, Searle contesta que ese era apenas un punto de partida estratégico para Austin y que nada obligaba a que la exclusión del lenguaje parasitario fuera permanente en sus consideraciones. En todo caso, cuando Searle considera que el Austin de Derrida es “irreconocible” (“Reiterating the Differences” 204) es porque



Culler no debería ser tomado como una crítica. Por el contrario, hay una buena razón para no incluir los trabajos de Searle. En efecto, estas teorías, desarrolladas en el seno de la filosofía del lenguaje y respetando una serie de premisas incuestionadas, no añaden mucho a la comprensión de las transformaciones del concepto de performatividad que interesan a Culler. Esto es especialmente cierto desde el punto de vista de quien, como Culler, investiga la relación entre dos campos disciplinares distintos: la filosofía y la literatura.

Esta observación nos lleva al segundo punto que hay que retener de las “fortunas” narradas por Culler: precisamente, lo que el autor emprende es una narrativa. Organiza en una línea de tiempo diferentes momentos del pensamiento del siglo xx, momentos que están interconectados por los aspectos de una figura principal—el performativo— y que son mantenidos, transformados, reformulados, e incluso traicionados: esas son las vicisitudes del performativo. De Austin a Butler, de la filosofía del lenguaje a los estudios del género. “Este punto de llegada, en el que se habla de un concepto performativo del género, es muy distinto del punto de partida, la concepción de los enunciados performativos de Austin, pero para hacer su suerte, como desde hace tiempo nos lo ha mostrado el género picaresco, hay de dejar la casa y, con frecuencia, hacer un largo viaje... (Culler 504).<sup>2</sup> Lo que sucede entre estos dos puntos de partida y de llegada es una extensión semántica,

---

las preguntas que Derrida formula acerca de los supuestos no admitidos de la teoría de los actos de habla hacen mella con el punto de partida absoluto de esta teoría, que es el examen del funcionamiento del lenguaje ordinario, con respecto al cual Searle parece dispuesto a hacer muy pocas concesiones. La necesidad de conservar para el estudio de los actos ilocucionarios los puntos de anclaje de la intención del hablante y de la convención lingüística y contextual exige que la teorización del lenguaje desde un punto de vista estructural y deconstructivo propuesta por Derrida sea considerada por Searle como un ejercicio de distorsión inaceptable. La naturaleza de este debate, en todo caso, no hace más que confirmar la idea aquí propuesta de que la lectura que hace Culler de *Cómo hacer cosas con palabras* es una lectura negativa, que se evidencia en que el crítico literario acoge unilateralmente el punto de vista de Derrida, sin consideraciones que le permitan incluir dentro de las transformaciones de lo performativo ni la defensa ni los desarrollos acerca de los actos de habla llevados a cabo por Searle. Para profundizar en los puntos de vista de Searle anteriores al debate con Derrida, ver también *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* y “What is a speech act?”. Para una actualización de esta discusión ver el ya mencionado trabajo de Moati: *Derrida/Searle*, así como el de Jesús Navarro Reyes *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*.

<sup>2</sup> En adelante, las traducciones de los textos que no tienen versión en castellano son mías.

la historia de cómo el performativo de Austin se convirtió en otro y empezó a designar tipos de acciones que en principio no tenían por qué estar comprendidos por el concepto.

*Lo que hace una distinción*

Detrás de esta extensión semántica, sin embargo, parece haber otro importante aunque menos conocido giro, surgido en la intersección entre otras dos disciplinas, la antropología y el teatro, alrededor de la misma época en que las primeras apropiaciones (o distorsiones) del performativo de Austin estaban sucediendo en la filosofía y la teoría literaria. El llamado “giro performativo” fue, de hecho, desencadenado por otro trabajo seminal: *The Presentation of the Self in Every Day Life* de Erving Goffman, aparecido en 1959. La lectura de esta obra por el director teatral Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner habría dado nacimiento a una serie de exploraciones teóricas que dieron como resultado la creación de un nuevo campo (¿área? ¿disciplina?) del saber: los estudios del performance. Quienes han trabajado en la teoría del performance desde los 1960 hasta hoy coinciden en que esta “área/campo/disciplina” —llamada así por el propio Schechner (*What is Performance Studies Anyway?* 357)— se caracteriza por una dificultad esencial para definir sus objetos y sus límites (ver Schechner, *What is...* 360; Phelan, *The Ends of Performance* 4; Taylor 2-6). Con todo, uno de los postulados centrales en el origen de estos estudios es la idea de que algunas formas de comportamiento e interacciones sociales pueden ser entendidas por medio del uso de metáforas teatrales y que el “performance”, lo mismo que el lenguaje, puede ser visto como una forma de expresión que permea prácticamente todos los aspectos de la vida humana (Phelan, *The Ends...* 3). Ello significa, por ejemplo, que en nuestra vida diaria interpretamos roles de acuerdo con contextos específicos: los roles de padres e hijos, de ciudadanos y consumidores, de hombres y mujeres; que esos roles obedecen a ciertos guiones, entendidos como “patrones de actividad” (“*patterns of doing*”, Schechner, *Performance Theory* 69); y que con el estudio de esos patrones es posible entender algunas de las reglas que gobiernan las producciones de la cultura y la vida social.

Cabe reconocer que lo dicho anteriormente es una simplificación de lo que este campo abarca y no es suficiente como una descripción adecuada de los estudios desarrollados en las últimas décadas.<sup>3</sup> Pero es necesario para entender el llamado hecho por el también crítico literario J. Hillis Miller a distinguir dos usos diferentes del término “performatividad”: “Performativity as Performance/Performativity as Speech Act”, tal como aparece en el título mismo de su artículo publicado en 2007 en *South Atlantic Quarterly*. No sin ironía, utilizando de modo expreso lo que el autor llama un “auténtico” performativo, es decir, una apuesta o una hipótesis, escribe: “Apuesto a que puedo mostrar que la performatividad al estilo del performance y la performatividad como la operación afortunada de un acto de habla no tienen nada que ver la una con la otra. Mi hipótesis es que una confusión considerable se ha producido en algunos círculos debido a la idea de que los dos tipos de performatividad son lo mismo, o casi lo mismo” (Miller 219-220). Desde su perspectiva, aunque estos dos caminos teóricos se desarrollaron de forma separada y en respuesta a problemas e intereses completamente diferentes, hubo en los años posteriores a 1990 una recepción mezclada de estos, hasta el punto en que en lo que Miller llama la “mente académica” (220) existe la creencia de que de que están interrelacionados o son equivalentes. En consecuencia, Miller intenta llevar a cabo un ejercicio de desambiguación, similar a los que se encuentran en Wikipedia, una herramienta que considera “la mejor fuente [por él conocida] acerca de una opinión recibida, altamente informada sobre un tema o escritor determinado” (220). Para demostrar su hipótesis, Miller llama la atención de los lectores sobre dos hechos: primero, acudiendo a la información que aparece en la entrada a “Performativity” en la popular enciclopedia virtual abierta, destaca que el término ha sido asociado por una parte a la teoría de los actos de habla de Austin y, por otra, a la teoría de la performatividad del género de Butler. Mientras tanto, señala, “la entrada de Wikipedia a ‘Performance studies’ no contiene *ninguna referencia* a la teoría de los actos de habla, a los performativos ni a la performatividad” (221, énfasis mío). Con esta última indicación,

<sup>3</sup> Basta dar un vistazo, por ejemplo, a *The Ends of Performance*, una compilación editada por Peggy Phelan y Jill Jane en 1998, o incluso a una más reciente decantación del campo contenida en *The Cambridge Companion to Performance Studies*, editada por Tracy Davis (2008), para percatarse del amplio espectro de sus problemas y perspectivas.

Miller limita esta entrada al campo iniciado por Schechner y Turner. En segundo lugar, tras comparar el desarrollo de los dos grupos de teorías, concluye que el campo de los estudios del performance no podría haber sido influenciado por la teoría de los actos de habla, pues el primero empezó a desarrollarse en los 60, cuando *Cómo hacer cosas con palabras*, publicado en 1962, todavía no tenía mucha influencia, para no decir nada acerca de los trabajos de Derrida o Butler. Es así como Miller demuestra que, al menos en principio, la performatividad de los actos de habla no tiene nada que ver con la performatividad de manifestaciones relacionadas con el término “performance” y, en consecuencia, considera necesario establecer en qué momento los dos significados, diferentes e incompatibles, empezaron a ser tomados como sinónimos.

Del intento de Miller por determinar la genealogía de la confusión que denuncia y restaurar la diferencia entre los dos significados incompatibles del término, resulta particularmente interesante el lugar que el autor le atribuye a la recepción de *El género en disputa* [*Gender Trouble*] de Butler. Miller plantea una pregunta que se dispone a responder inmediatamente: “¿Cómo se llega entonces de los ‘estudios del performance’ a la ‘performatividad’? Como lo sospeché cuando empecé a pensar en la génesis de la ‘performatividad’ Judith Butler es el eslabón perdido” (222). De acuerdo con Miller, siempre a través de Wikipedia, una serie de concepciones heterogéneas estarían en el origen de la teoría de la performatividad de Butler, incluyendo los actos de habla de Austin, la lectura derrideana de “Ante la Ley” de Kafka, el concepto foucaultiano de disciplina y, probablemente, algunas ideas retomadas de Lyotard que, según Miller, ya había hecho un uso más bien ambiguo del término “performatividad” en *La condición posmoderna*:

Esta es la breve historia genealógica: Judith Butler se apropió de la modificación hecha por Derrida a la teoría de los actos de habla de Austin y la unió en matrimonio, bajo el ímpetu del feminismo y la naciente teoría *queer*, a algo más o menos ajeno al trabajo de Derrida, a saber *Vigilar y castigar* y la *Historia de la sexualidad*, volumen 1, de Foucault, probablemente con Lyotard rondando en el fondo. Con base en ello, Butler inventó una nueva e inmensamente influyente teoría llamada performatividad, esto es, la noción de que el género no es inherente sino producido por presiones disciplinarias que nos coercionan a *actuar*, esto es, a comportarnos, de una manera que la sociedad asume que es apropiado para cierto género. (224, énfasis mío)

Así, parte del universo de referencia que dio forma a la teoría del género de Butler estaría en la base de lo que Miller considera un uso ambiguo, confuso e impreciso del concepto de performatividad. Y, si leemos entre líneas, podemos ver que para Miller no se trata solamente de señalar dicha ambigüedad, o de desahcerla, sino también de defender los campos semánticos y disciplinares en los que el término es usado *legítimamente* en un sentido o en el otro. Es más, hay campos que están relacionados con la pragmática del lenguaje (la filosofía, la crítica literaria, incluso la retórica), y campos que se las ven con los performances como una manifestación social y cultural de comportamientos codificados.

Una vez que la ambigüedad ha sido aclarada y los campos en los que el término puede ser usado suficientemente demarcados, la siguiente pregunta debería ser acerca del lugar correcto para la teoría de la performatividad de Butler. Si bien es cierto que su universo de referencias está en el campo de la filosofía (y, como Culler lo señala, también en la literatura), y que ella cita explícitamente a Austin, a Derrida y a Foucault entre sus fuentes (así como a muchos otros no considerados en este debate), la demarcación establecida por Miller sugiere que la teoría de la performatividad del género encontraría un lugar más apropiado dentro de los estudios del performance puesto que, al menos en *El género en disputa*, el género es entendido como un efecto de la repetición de comportamientos codificados que expresan una normatividad social y discursivamente construida. A juzgar por el modo en que Miller se refiere a las tesis de Butler, parece evidente que no se toma el trabajo de esta autora muy en serio, y es posible especular que el despejar el campo de la nociva confusión creada por *El género en disputa*, así como separar de ésta el “auténtico” performativo, representa por decir lo menos un avance epistemológico para el crítico literario. Al respecto, tras reconocer que el mismo término puede ser usado de modo diferente en teorías diferentes, Miller pone un límite a la tolerancia semántica: “Es importante no dejarse conducir erróneamente por los usos múltiples e incompatibles de la misma palabra, por su heterogeneidad y plurisignificancia, a encontrar identidades donde existen diferencias esenciales. Estamos en la obligación de desambiguar” (Miller 226).

Antes de seguir adelante con mi argumento, es importante notar que, en últimas, a Miller le interesa poner en valor una concepción de la performatividad que considera completamente singular: aquella desarrollada por Derrida en *Psyché*.

*Invenções del otro* y en *Espetros de Marx*. No me es posible seguir aquí a Miller en ese desarrollo, pues me interesa dedicar este espacio a examinar con mayor detenimiento una serie de problemas que aparecen con la confrontación de dos versiones diferentes de la misma mutación de la performatividad.

Primero, como he mostrado al inicio de este texto, Culler establece una línea narrativa, indicando qué aspectos de la formulación del performativo de Austin son apropiados en las décadas posteriores a *Cómo hacer cosas con palabras*, y cómo estos fueron transformados y dieron forma a la teoría de la performatividad del género de Butler. En esta mutación, señalaba igualmente, el vínculo entre el punto de partida y el de llegada estaría en las ideas expuestas en “Firma Acontecimiento Contexto” de Derrida. De modo alternativo, desde el punto de vista de Miller, el concepto de performatividad pertenece claramente, en sus orígenes, al campo de la filosofía y no tenía nada que ver con el concepto de performance hasta que una desafortunada confusión, producida por las lecturas de Butler —y las lecturas de sus lecturas— en los noventa, mezclaron varios campos en una “teoría de la performatividad”. (Para Miller es, pues, necesario aclarar esta confusión y, con ello, despejar el terreno para evaluar con mayor acierto la originalidad de la comprensión de la performatividad según Derrida). Si escuchamos a Miller, podemos sostener que, aunque Culler se refiere en su artículo a la naturaleza teatral del género performativo de Butler (Culler 513), no toma esa teatralidad con la suficiente seriedad. En otras palabras, al trazar una línea que va de Austin a Butler, por más que su narrativa hable de fortunas y vicisitudes, Culler pasa por alto el hecho de que sus puntos de partida y de llegada están inscritos en dos niveles completamente diferentes: uno de ellos el habla (o discurso),<sup>4</sup> a través de la cual la acción que se nombra es realizada, y el otro, los gestos y acciones corporales, a través de cuya codificación y repetición dramatizada los cuerpos son “estilizados” o adquieren un género (Butler, *Gender Trouble* 185-191).<sup>5</sup> En ese sentido, podríamos decir que Culler es una víctima de la confusión denunciada por Miller.

<sup>4</sup> Searle y Derrida sostienen una discusión sobre estas dos formas del lenguaje y sus implicaciones para entender la performatividad. (Ver Searle, *Reiterating the Differences*, y Derrida, *Limited Inc a b c . . .*).

<sup>5</sup> Interesa anotar que Culler no es el único en trazar dicha línea. Janelle Reinelt, en su artículo “The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality”, describe las transformaciones de la

Más aún, podríamos coincidir con Miller en que la teoría de la performatividad del género, más allá de sus fuentes literarias y filosóficas, cabe cómodamente en el campo de los estudios del performance. Una tal afirmación, sin embargo, debería tener en cuenta que las ideas de Butler no se relacionan de modo unívoco ni transparente con los problemas de dicho campo y, también, que esas ideas han cambiado en el curso de los años.

### *Lo que hacen las citas*

En “Performative Acts and Gender Constitution”, un artículo publicado en 1988 precisamente en una revista dedicada a los estudios teatrales, el *Theatre Journal*, y anterior a la aparición de la primera edición de *El género en disputa*, Butler menciona “Dramas, Fields and Metaphors” de Victor Turner como una fuente de su definición del género como un “acto”:

¿En qué sentidos es, entonces, el género un acto? Como lo sugiere el antropólogo Victor Turner en sus estudios sobre el drama social ritual, la acción social requiere una actuación que es repetida. Esta repetición a la vez recrea y vuelve a hacer la experiencia [*is a reenactment and a reexperiencing*] de un conjunto de significados ya establecidos socialmente; es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. Cuando esta concepción del performance social es aplicada al género, resulta claro que aunque existen cuerpos individuales que representan [*enact*] estas significaciones al estilizarse como modos con género, esta “acción” [*action*] es también inmediatamente pública. (Butler, “Performative Acts” 526)

En este pasaje resulta claro que al definir el género como un “acto”, Butler no quiere decir un acto de habla, sino un performance (actuación/comportamiento

---

performatividad en el campo de la filosofía en términos muy similares: “Judith Butler ha tratado de enlazar la crítica de Derrida a Austin con teorías del cuerpo que involucran a este último en la fuerza del enunciado, con el propósito de dar cuenta de cómo las normas que gobiernan el discurso vienen a habitar el cuerpo” (Reinelt 204). Y Jon McKenzie, en su libro *Perform—Or Else: Performance, Technology, and the Lecture Machine*, establece una relación similar.

codificado). De acuerdo a su definición, una norma social daría forma a los cuerpos individuales por medio de una repetición constitutiva de un código que se legitima a sí mismo a través de su propia ritualización. Si “acto” debe ser tomado aquí como el término que designa el carácter performativo del género (o de cualquier fenómeno que pudiéramos describir como performativo en ese sentido), entonces parece necesario admitir que la idea de la performatividad de Butler pertenece al campo de los estudios del performance. Una segunda indicación, en el mismo artículo, señala en esa dirección, y es el hecho de que, al referirse a los complejos procesos por los cuales se constituye el género, Butler emplea una metáfora que sin ninguna duda proviene del teatro. Al hacerlo, la autora se propone introducir un matiz en su definición de actos constitutivos del género mostrando que el cuerpo no es ni una superficie pasiva sobre la que una norma codificada vendría a inscribirse, ni puede asumirse que sea el soporte de un sujeto o ‘yo’ pre-existente. Para explicar este matiz, Butler se vale de un evocativo símil:

Los actores siempre están ya en escena, dentro de los límites de la actuación [*performance*]. Así como un guion puede ser actuado de diversas maneras, y así como la obra requiere tanto el texto como su interpretación, del mismo modo el cuerpo con género actúa su papel en un espacio culturalmente restringido, y realiza interpretaciones dentro de los confines de directivas ya existentes. (Butler, *Performative Acts* 526).

Así, tener género es una especie de juego de roles en el sentido en que los individuos dentro de la sociedad actúan como lo hacen los actores en escena: interpretando un guion que les ha sido dado y, sin embargo, re-significándolo a través de su interpretación. Butler es consciente de las limitaciones y dificultades que trae consigo el símil utilizado, y lo señala inmediatamente cuando reconoce que “los vínculos entre un rol teatral y uno social son complejos y las distinciones no fácilmente trazables” (527). Por eso para ella es importante tomar nota de la diferencia entre un papel que se interpreta dentro de los límites claramente demarcados de la escena, un espacio regulado por convenciones específicas que lo separan de la vida cotidiana, y el papel que se interpreta “allá afuera”, especialmente cuando este va en contra de una norma naturalizada: “En efecto, ver a un travesti en escena



puede producir placer y aplausos, mientras que verlo en la silla, junto a nosotros, en el autobús podría producir miedo, rabia, incluso violencia” (527). Esta distinción es determinante para comprender el modo en que uno y otro juego de roles se encuentran relacionados con “la realidad”, es decir, con la —supuesta, esperada— identidad real del actor. Así, mientras la interpretación del travesti se encuentre dentro de los límites de las convenciones teatrales, es posible mantenerlo separado de lo que se piensa es real indicando que “no es más que un acto” (527), y evitando entonces que amenace la idea normativa del género. Pero cuando la interpretación sale de las barreras de la escena y se adentra en la vida ordinaria, trae consigo el peligro de difuminar los bordes entre lo que es “real” y lo que no, y al hacerlo crea una nueva realidad, que tendrá que soportar las consecuencias de una normatividad punitiva. Como lo señala Butler enseguida, está discutiendo aquí algunas ideas presentadas por Richard Schechner en *Between Theatre and Anthropology*, y especialmente en el ensayo titulado “News, Sex, and Performance”, en el que el cofundador de los estudios del performance aborda formas de teatro que “buscan impugnar o, de hecho, romper las convenciones que delimitan lo imaginario de lo real” (527).

En su artículo “Genre Trouble: (The) Butler Did It”, Jon McKenzie enfatiza las citas que Butler hace de Turner y Shechner, no sólo para afirmar que el nombre de esta pensadora debería ser incluido dentro del campo de los estudios del performance, sino también para mostrar las nuevas direcciones investigativas que sus trabajos le dieron a dicho campo. Para McKenzie, la teoría de la performatividad de Butler introdujo una nueva aproximación concerniente a las dimensiones normativas y punitivas del performance en el seno de la sociedad (McKenzie, *Genre Trouble* 217-228).

Que esta temprana asociación de Butler con los estudios del performance no haya sido captada en el campo de la filosofía (ni de los estudios literarios) no parece extraño cuando se considera que en *El género en disputa*, el trabajo que mayor visibilidad le dio a la autora en un principio, Butler solo retiene una mención a Turner que detenta un valor marginal si se lo compara con la casi ubicua presencia de autores como Foucault, Lacan, Wittig, entre otros (provenientes en su mayoría del pensamiento “francés” en los ámbitos de la filosofía, el psicoanálisis y el feminismo). De “Constitutive Acts and Gender Constitution” (1988) a *El género en disputa* (1990) no hay mayores cambios en la conceptualización de la performatividad.

Sin embargo, es muy importante notar que en la sección final del libro, “Inscripciones corporales, subversiones performativas”, en lugar de usar la figura del travesti para ilustrar los tipos de performance que amenazan las distribuciones obligatorias del género, Butler usa el del *drag*, que tiene connotaciones espectaculares más evidentes. En este cambio de la figura transgresora se ha producido un desplazamiento del *locus* del performance también: mientras que el travesti era visto como peligroso y sujeto al peligro cuando interpretaba su papel “allá afuera” —en la calle, en el bus—, el poder desafiante del drag reside en ser interpretado en escena. En otras palabras, Butler considera que el drag tiene una función paródica, consistente precisamente en apuntar, haciendo visible, su propia teatralidad explícita y desvelada:

Así como la vestida [*drag*] crea una imagen unificada de la “mujer” (...), también revela el carácter distinto de los aspectos de la experiencia de género que falsamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reglamentadora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, la vestida implícitamente revela la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. De hecho, parte del placer, la frivolidad de la actuación, está en reconocimiento de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen considerarse naturales y necesarias. En lugar de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que acepta su carácter distinto y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada.

La noción de parodia del género que aquí se presenta no supone que exista un original imitado por tales identidades paródicas. De hecho, la parodia es de la noción misma de un original (...). (Butler, *El género en disputa* 169)

El cambio en la figura empleada para ilustrar las posibilidades de subvertir la norma de género es decisivo, no sólo porque fue el motivo de varias de las críticas dirigidas a Butler en su momento, sino también porque deja ver las debilidades de su teoría de la performatividad al poner en evidencia la ambivalencia en el modo que la autora utiliza el término performance. En efecto, como se puede ver fácilmente, dos usos diferentes, aunque estrechamente vinculados, de “performance” son visibles aquí: por una parte, está el performance o actuación de la vida diaria

—el ser con género normado— que adquiere su forma y legitimación gracias a la fuerza de la reiteración, y a través del cual las acciones corporales del individuo, como sus gestos, actitudes y prácticas, son tomados como signos de una norma codificada. Para que este performance produzca el género debe ser interpretado y reinterpretado de forma continua y repetitiva (aunque con variaciones introducidas por cada “actor”). Por otra parte, está el performance paródico de la escena: este es un acto singular pero, en su singularidad, contiene una forma específica de repetición y citación, una que es teatral y que le otorga el poder de develar el carácter contingente y no-natural del primero. Este performance es tan “performativo” como el otro, pero su éxito depende, al contrario, de afirmar su carácter teatral, en lugar de ocultarlo.

El aspecto que en los textos tempranos de Butler vinculaba explícitamente su concepto de performatividad a las teorías del comportamiento social ritualizado entendido como performance, esto es, la idea de que la constitución del género debe ser pensada como el resultado de interpretaciones y reinterpretaciones teatrales, fue objeto de revisiones en trabajos posteriores, como “Critically Queer” (1991), y *Cuerpos que importan* [*Bodies that Matter*], del mismo año. En su prefacio a la edición de 1999 de *El género en disputa*, Butler admite que buena parte de su trabajo en esa década fue dedicado a aclarar y revisar la teoría de la performatividad formulada en dicha obra. Esa revisión involucra un distanciamiento de los estudios del performance hacia una reformulación de sus tesis sobre la performatividad, ya no en el nivel de actos corporales de índole teatral, sino más bien en el nivel del discurso. De este modo, aunque Butler nunca abandona su esfuerzo por dar cuenta de los modos en que ciertas normas son incorporadas, empieza a aproximarse a ellas desde la perspectiva de los procedimientos discursivos que dan forma al cuerpo. En una durísima reseña de Butler titulada “The Professor of Parody” (2012),<sup>6</sup> Martha Nussbaum apuntaba al carácter teatral de su idea del género performativo, recordando inmediatamente la molestia que tal asociación le producía:

<sup>6</sup> Aparecida primero en línea en la revista *The New Republic* en 1999, incluida luego en una compilación de reseñas de libros escritas por Nussbaum, bajo el título de *Philosophical Interventions: Book Reviews 1986-2011*.

La idea del género como performance es la idea más famosa de Butler (...). Introdujo la noción intuitivamente, en *El género en disputa*, sin invocar ningún precedente teórico.<sup>7</sup> Más tarde, negó que estuviera refiriéndose a un performance casi teatral, y en su lugar asoció con los planteamientos sobre los actos de habla de Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*. (Nussbaum, 205-206)

Desafortunadamente, Nussbaum no da ninguna pista para encontrar los pasajes en los que Butler indique cómo “repudia vehemente las lecturas que asocian su trabajo con el teatro” (206), pero se puede suponer que se refiere a las correcciones a su teoría de la performatividad en las obras posteriores a 1993.<sup>8</sup> Esto es justamente lo que apunta Jon McKenzie, para quien la reformulación de Butler de su propia teoría es el resultado de una transformación en el modo en que concibe su relación entre performatividad y performance. Mientras que en *El género en disputa* la definición de performatividad dependía de una específica comprensión del performance (tanto en sus dimensiones punitivas como subversivas), desde la revisión presentada en “Critically Queer”, estos dos términos tenían que ser estrictamente diferenciados, e incluso contrapuestos. Para poder establecer dicha separación Butler debe redefinir su idea previa de performance, reduciendo su significado a una interpretación/actuación (*enactment*) singular que es subsidiaria

<sup>7</sup> Esta afirmación revela cómo Nussbaum y tal vez otros críticos de Butler pertenecientes a una tradición filosófica más bien “impoluta” no reconocen la influencia que los estudios del performance tuvieron en las primeras formulaciones del concepto de performatividad de la autora. No ver la influencia de Turner, mencionado por la propia Butler como su “referente teórico” para la primera formulación de la performatividad del género, constituye pues una omisión que pone en evidencia la unilateralidad del campo disciplinar desde el cual se producen estas críticas. La pugnaz arremetida de Nussbaum no sólo protesta contra lo que considera un estilo oscuro y retórico dirigido a debates de una élite intelectual y academicista: “Las pensadoras feministas del nuevo tipo simbólico creen que la forma de hacer política feminista es usando las palabras de manera subversiva, en publicaciones académicas de una oscuridad altanera y una abstracción desdeñosa” (Nussbaum 2). También considera que esta forma de aproximación teórica obstaculiza las luchas materiales y *más reales* del feminismo, al promover un pensamiento que al ensalzar una subversión simbólica, teatralizada e individual como la de la parodia del travesti, hace a un lado la capacidad organizativa y colectiva de los movimientos feministas que podría agenciar transformaciones a gran escala a nivel institucional y jurídico. Pero, una vez más, se trata de una conclusión que desconoce la conceptualización de los alcances normativos del performance producida por Goffman, Turner y Schechner y que, por ello, no logra ponderar suficientemente la primera “intuición” de Butler en relación con las potencias transformadoras de los actos teatralizados.

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, *Cuerpos que importan* (324-325).

y secundaria con respecto al modo de hacer repetitivo y constitutivo que ahora llama performatividad. Volvamos a citar uno de los fragmentos examinados por McKenzie:

En ningún sentido puede concluirse que la parte del género que es interpretada [*performed*] sea por ello la “verdad” del género; el performance como un “acto” delimitado se distingue de la performatividad en la medida en que esta última consiste en una reiteración de normas que preceden, constriñen y exceden al actor [*performer*], y en ese sentido no pueden ser tomadas como el producto de la voluntad o elección del actor; más aún, lo que es interpretado opera para ocultar, si no negar, aquello que permanece opaco, inconsciente, no-interpretable [*un-performable*]. La reducción de la performatividad al performance sería un error. (Butler, “Critically Queer” 24)

En términos generales, lo que parece molestar a Butler acá es la idea de que *El género en disputa* sostenía una comprensión de performatividad que contenía dos supuestos inaceptables: primero, definir el género como performance equivalía a afirmar que los roles de género podían ser interpretados a voluntad, como si fuera posible escoger el género del mismo modo que escogemos qué ropa llevar cada día. Con buenas razones, una tal concepción del género debería ser vista como trivial y frívola (algo que, de hecho, Nussbaum le reclama a Butler en la reseña mencionada). El segundo supuesto es el de la existencia de un individuo que está enteramente constituido como agente o como sujeto antes del performance mismo. Es claro que estas dos ideas son contrarias al concepto de performatividad de Butler, en la medida en que presuponen lo que debe ser explicado como aquello que es interpretado/actuado/hecho (*performed*). Presuponen el papel y al actor o, en otros términos, el género y el sujeto, que son precisamente los términos que son constituidos a través de un performance repetitivo y ritualizado.

Para evitar que sus planteamientos sean identificados con semejante malentendido, Butler encuentra necesario enfrentar el problema de las normas corporalizadas del género desde la perspectiva del discurso. Este giro, visible con mayor claridad en *Cuerpos que importan*, requiere, como lo señala la autora, formular la pregunta por la materialidad del cuerpo de un modo más profundo. Con el objetivo

de re-elaborar ese problema, Butler regresa a una particular lectura y transformación del performativo de Austin, pasada por Derrida:

Las cuestiones que estarán en juego en tal reformulación de la materialidad de los cuerpos serán las siguientes: 1) (...); 2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, más bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone. (*Cuerpos que importan* 19)

Así, el carácter reiterativo y ritual que en textos anteriores era atribuido al performance del género en su dimensión punitiva, se convierten en rasgos del discurso, y empiezan a definir su naturaleza performativa en un sentido cercano al empleado por Austin: la materialidad de la diferencia sexual se constituye en el acto mismo por el cual algunos cuerpos se vuelven “culturalmente ininteligibles” a través de actos de habla.

Es así como Butler se refiere a la posibilidad de resignificar, desde una teoría del género performativo, el término *queer*, como uno cuya enunciación ha servido para instaurar los límites de la inteligibilidad de la norma sexual, dejando por fuera a aquellos cuerpos que no se conforman con dicha norma. Siguiendo un hilo de reflexión iniciado por Eve Segdwick en “Queer Performativity”, Butler hace alusión a la centralidad que tienen en la argumentación de Austin los ejemplos de actos de habla que entronizan la norma heterosexual, para luego preguntarse por las fuentes de la fuerza normativa y también por las consecuencias del uso resignificado de dichos enunciados:

El carácter central que tiene la ceremonia del matrimonio en los ejemplos de performatividad de J. L. Austin sugiere que la heterosexualización del vínculo social es la forma paradigmática de aquellos actos que dan vida a lo que nombran. “Yo os declaro... [marido y mujer]” sanciona la relación que nombra. Pero, ¿de dónde y en qué momento adquiere su fuerza esta expresión performativa? ¿Y qué le ocurre al enunciado performativo cuando su propósito es precisamente anular la presunta fuerza de la ceremonia heterosexual? (315)

Vale la pena recordar que Austin emplea el ejemplo de la ceremonia del matrimonio, entre otros (bautizos, sentencias judiciales, inauguraciones, etc.), para reflexionar acerca de las condiciones en que un enunciado performativo puede ser, o no, exitoso; esto es, puede efectivamente llevar a cabo lo que nombra en su declaración. Entre esas condiciones se encuentran, en primer lugar, la existencia de un contexto que habilite la capacidad del enunciado de producir una transformación en el estatus real de los implicados (para el caso, una reunión ceremoniosa en que dos personas tienen la voluntad de contraer matrimonio); en segundo lugar, la puesta en marcha de un protocolo establecido convencionalmente que dicta los pasos a seguir (en este caso, por ejemplo, la declaración de votos y la respuesta afirmativa de los novios a la pregunta de si toman por esposo/esposa a su pareja, que deben preceder a la declaración final del sacerdote o el juez que sanciona la unión); en tercer lugar, la necesidad de que quien pronuncia tal enunciado tenga la autoridad para hacerlo (en este caso, que efectivamente sea un sacerdote o un juez quien hace la declaración); y por último, aunque no por ello menos importante, el hecho de que el enunciado corresponda a la intención de quien lo pronuncia (para el caso, que quien oficia la ceremonia se proponga unir en matrimonio a los novios al pronunciar el ya mencionado ilocucionario “los declaro...”). Si cualquiera de estas condiciones falla, el performativo será desafortunado.

Sin embargo, para la Butler de *Cuerpos que importan*, contexto, convención, autoridad e intención como condiciones de éxito de un performativo han de ser examinadas desde el anclaje de las relaciones de poder que las atraviesan y, más específicamente desde el modo en que estas se efectúan en el discurso:

Los actos performativos son formas del habla que autorizan: la mayor parte de las expresiones performativas, (...) son enunciados que al ser pronunciados también realizan una acción y ejercen un poder vinculante. (...) Si el poder que tiene el discurso para producir aquello que nombra está asociado a la cuestión de la performatividad, luego la performatividad es una esfera en la que el poder actúa *como* discurso. (316)

Para sostener esta relación entre poder y discurso como fuentes de la fuerza performativa de los actos de habla, Butler necesita desvincular el acto de decir del

sujeto de la enunciación, pues, ahora a contrapelo de las formulaciones de Austin, lo performativo no puede designar el acto singular de enunciación sino el entramado discursivo anterior al sujeto mismo que produce y da forma a aquello que enuncia. Y para ello, resulta crucial la tesis derrideana que afirma el carácter iterable y citacional de todo discurso. Al respecto, Butler continúa:

Sin embargo, es significativo que no haya ningún poder, construido como un sujeto, que no actúe repitiendo una frase anterior, que no ponga por obra un actor reiterado cuyo poder estriba en su persistencia y en su inestabilidad. Éste es menos un acto singular y deliberado que un nexo de poder y discurso que repite o parodia los gestos discursivos del poder. De ahí que el juez que autoriza e instala la situación que nombra invariablemente *cita* la ley que aplica y el poder de esta cita es lo que le da a la expresión performativa una fuerza vinculante (...). Y aunque pueda parecer que el poder vinculante de las palabras del juez deriva de la fuerza de su voluntad o de una autoridad anterior, lo cierto es que se da más bien la situación contraria: precisamente, la figura de la “voluntad” del juez y de la “anterioridad” de la autoridad textual se producen y establecen *a través* de la cita. (*Cuerpos que importan* 316-317)

Con ello, es posible ver cómo en la reformulación de la teoría de la performatividad del género posterior a *El género en disputa*, Butler otorga un mayor peso a una definición discursiva de la performatividad, con lo que busca saldar una serie de malentendidos que traía consigo la comprensión de la performatividad como performance. Malentendidos que, a mi juicio, no estaban en la propia teoría de Butler, sino en una recepción aplanada de la idea de performance que no reconocía sus aspectos rituales normativos y punitivos, sino solamente los espectaculares.

En suma, si bien es cierto que Butler es parcialmente responsable de lo que Miller llama una “confusión” de dos usos diferentes del término performatividad, es verdad también que estos dos sentidos —performatividad como performance y performatividad como acto de habla— han sido incorporados de una manera productiva en la “mente académica” desde hace ya casi tres décadas. En consecuencia, aunque es importante enfatizar una distinción conceptual, separar y blindar los campos en los que cada uso es legítimo parece no sólo imposible, sino verdaderamente contraproducente.



Desde este punto de vista, sería conveniente liberar a Butler de parte de la responsabilidad que Miller le atribuye y considerar, en cambio, que la fuente de la ambigüedad del concepto de performatividad es el término mismo. La negligencia y la falta de rigor teórico no han de encontrarse necesariamente en el origen de esta confusión, sino, por el contrario, el aprovechamiento de una riqueza semántica que se resiste a la distinción entre sentidos “propios” y “derivados”. No es accidental que los diferentes intentos por conceptualizar la performatividad requieran casi siempre una definición del campo en el que el término es usado, precisamente porque aquellos intentos desencadenan preguntas cruciales que no sólo son epistemológicas, sino también políticas y, en muchos casos, ontológicas. Percatarse de ello pone de relieve la necesidad de dar un paso atrás, con el propósito de avanzar en una teoría de la performatividad que sea capaz de dar cuenta de las diferentes dimensiones y niveles de este concepto. Antes de preguntar, como lo hace Austin, ¿qué hacemos cuando decimos algo?, o, como lo hacen Schechner y Butler de *El género en disputa*, ¿qué hacemos cuando actuamos?, deberíamos quizá plantear una pregunta más simple: ¿qué es lo que hacemos cuando *hacemos* algo?, esto es: ¿qué es *hacer* algo? Parece ser que el concepto mismo de performatividad, en su sentido gestual-corporal o discursivo, exige enfrentar tales preguntas una y otra vez.

*Lo que podría hacer la parodia (a manera de cierre)*

Con esto en mente, me gustaría proponer que mantener la distinción exigida por Miller es posible, sin que ello signifique que sea preciso construir muros entre campos del saber donde hoy existen fronteras porosas y vasos comunicantes. Para hacerlo, propongo revisitar la noción de parodia usada por Butler al final de *El género en disputa*, a través del concepto de iterabilidad de Derrida presentado en “Firma Acontecimiento Contexto”.

En ese texto, Derrida refuta la idea de la performatividad contenida en la definición de los enunciados performativos de Austin. Si bien el filósofo argelino valora la novedad que supone pensar la comunicación en términos no

representativos, así como la posibilidad de establecer una teoría de la acción desde esa perspectiva, considera también que al proponerse establecer las condiciones precisas en que un enunciado performativo es *exitoso*, Austin pasa por alto y deja sin elaborar las condiciones estructurales que hacen del *fracaso* del enunciado una posibilidad inherente.

El paso de Austin es bastante notable y típico de esta tradición filosófica con la cual él quería tener tan pocas ligaduras. Consiste en reconocer que la posibilidad de lo negativo (aquí, las *infelicités*) es una posibilidad ciertamente estructural, que el fracaso es un riesgo esencial de las operaciones consideradas; luego, en un gesto casi inmediatamente simultáneo, en el nombre de una especie de regulación ideal, en excluir este riesgo como riesgo accidental, exterior, y no decir nada sobre el fenómeno de lenguaje considerado. (Derrida, Firma... 18)

Para Derrida, este punto ciego se debe a que Austin presupone como condiciones de la “felicidad” o el ser “afortunados” de los enunciados performativos, primero, la intención sincera y consciente de la persona que los pronuncia y, con ello, la presencia del hablante; y, luego, la convergencia de todas las circunstancias necesarias, es decir, un contexto total sin el cual es imposible caracterizar un enunciado performativo como exitoso. Así, Austin reconocería que la felicidad de un enunciado es garantizada por una cierta convencionalidad, pero consideraría que ésta es exterior al lenguaje mismo.

Por esta razón, Derrida señala la urgencia de pensar la convencionalidad como una característica del lenguaje entendido como un código. “El ‘rito’ —dice Derrida— no es una eventualidad, es, en tanto que iterabilidad, un rasgo estructural de toda marca” (18). Así, Derrida apunta hacia lo que, según él, Austin olvida: que el carácter performativo del lenguaje depende de la naturaleza grafemática de toda comunicación. De ello se sigue que la primera convencionalidad de la que debemos dar cuenta es aquella que hace posible reconocer un signo, o, en otras palabras, la “iterabilidad esencial” del lenguaje. Sólo a través de la repetición y la citación de los diferentes signos es posible construir y reconocer significados. El resultado de este procedimiento a través del cual Derrida radicaliza el problema de la convencionalidad es una extensión del concepto de escritura para que sea comprendido como un sistema codificado de marcas

(signos) cuya capacidad para producir significados depende de su repetitividad y citacionalidad esencial.

Quiero sostener que ya desde *El género en disputa* la teoría de la performatividad del género presentada puede ser leída como un espacio que ejemplifica la extensión derrideana del concepto de escritura. Si el género, en su aspecto normativo, es entendido como performance, esto es, como la interpretación/actuación de rol obligatorio, es porque en sí mismo constituye un modo de significación. Los gestos y las actitudes corporales son signos, marcas de un código cuya repetición y citación constituyen un efecto de coherencia, o significado. En lo que le interesa a Butler, este significado vincula normativamente dos aspectos, el sexo y el género. La coherencia supuesta y esperada entre ellos depende de una relación repetitiva de gestos que oculta el hecho de que son signos bajo la apariencia de rasgos naturales, de modo que cuando su carácter convencional se evidencia a través de la parodia, también su contingencia se hace visible.

De este modo, la operación paródica tal como la describe Butler a través de la figura del drag muestra que la construcción del significado depende de unidades de significación caracterizadas por la “posibilidad siempre abierta de ser sacado y de ser injertado” (Derrida, “Firma...” 12). La parodia del drag revela cómo un gesto específico, una particular inflexión de la voz, o un tipo de accesorio, son marcas que se agrupan para formar una unidad no-necesaria, de manera que la regularidad de su apariencia está regida por una dinámica de diseminación, más que por una relación de referencia. Por ello, sería interesante dar mayor peso al hecho de que Derrida enfatice la imposibilidad de reducir el término “comunicación” a su significado lingüístico, como si se tratara de su “sentido propio”; y, en cambio, a través de la terminología de Austin, insista en una caracterización física de este:

Las nociones austinianas de ilocución y de perlocución no designan *el transporte o el paso de un contenido de sentido* sino de alguna manera *la comunicación de un movimiento original* (que se definirá en una teoría general de la acción), una operación y la producción de un efecto. Comunicar en el caso del performativo, si algo semejante existe con todo rigor y en pureza (...), sería *comunicar una fuerza por el impulso de una marca*. (Firma... 16, énfasis míos)

Esta lectura nos permite entender el performance del género normativo como un efecto de coherencia, o significado, producido por la comunicación de marcas que son incorporadas a través de la citación repetitiva de las acciones corporales de otros. De esta afirmación es posible extraer tres conclusiones: en primer lugar, en la teoría de Butler de la performatividad como performance, los gestos y las acciones corporales adquieren un valor textual. Segundo, esa “textualización” de la acción, cuando se la observa en la operación paródica, tiene el poder de desatar las marcas del género de los cuerpos a los que supuestamente están unidas naturalmente, del mismo modo en que el “sacar” e “injertar” de las marcas propuesto por Derrida revela la imposibilidad de conseguir una clausura del significado. Ello, a su vez, presupone que el performance del género, en su reiterabilidad y citacionalidad, es también esencialmente grafemático. Ello explica por qué Butler puede afirmar que “la parodia es *de* la noción misma de un original”. Un performance en el que alguien actúa *como una mujer* pone en evidencia que las “mujeres” —como representantes de un género normativo— también actúan *como mujeres*, en un intento por satisfacer los criterios de una regulación ideal. En ese sentido, si bien es cierto que la parodia hace borrosa la distinción entre la copia y el original al mostrar que no hay algo así como un original, ello se debe a la imposibilidad estructural de todos los códigos para establecer una jerarquía legítima entre sentido propio y sentidos derivados. En consecuencia, al subrayar la naturaleza textual de los gestos, el performance paródico de *El género en disputa* no sólo apunta a la posibilidad estructural del fracaso, sino que también moviliza la emergencia de nuevas cadenas de significantes.

No había, pues, que esperar a “Critically Queer” y a *Cuerpos que importan* para hallar esta comprensión discursiva de la performatividad en la obra de Butler. Y a la vez, hay que notar que la concepción ritual-teatral de la misma nunca queda completamente relegada como una teoría superada. En efecto, contrariando la conclusión de Miller de que el uso que hace Butler del término performatividad es ambiguo, en *Cuerpos que importan* Butler distingue los dos usos y se pregunta por su relación:

No obstante, parecería que hay una diferencia entre corporizar y cumplir las normas de género y el uso performativo del discurso. ¿Son estos dos sentidos

diferentes de “performatividad” o son dos conceptos que convergen como modos de apelar a la cita en los cuales el carácter obligatorio de ciertos imperativos sociales se somete a una desregulación más promisoriosa? (325)

La última es, ciertamente, una pregunta retórica. La respuesta es afirmativa: la performatividad como efecto del discurso, lo mismo que la performatividad como performance, dependen en su funcionamiento de la citacionalidad y grafematicidad que les es estructural. La determinación del género ha de ser tomada en su carácter de signo —gesto o enunciado—, y sus posibles subversiones han de ser encontradas en los mecanismos que hagan visible tal naturaleza, en la medida en que, como señala Butler: “una expresión performativa ‘tiene éxito’ en la medida en que tenga *por sustento y encubra* las convenciones constitutivas que la movilizan” (*Cuerpos que importan* 319). Y para ello, la operación paródica resulta crucial:

¿Cómo se vincula, pues, el tropo mediante el cual se describe el discurso como ‘performativo’ con el sentido teatral de ‘*performance*’, de esa actuación en la que parece esencial el rango hiperbólico que alcancen las normas de género? En el travestismo lo que se actúa es, por supuesto, el signo del género, un *signo* que no es lo mismo que el cuerpo que figura pero que, sin ese cuerpo, no puede leerse. (332)

A modo de cierre, habría que considerar otra serie de consecuencias de esta relectura derrideana de la parodia del género para futuras exploraciones. Como lo mencioné antes, la parodia de la noción misma de original se lleva a cabo a través de la repetición y citación de ciertos gestos y actitudes haciendo explícita su propia naturaleza teatral. En ese sentido, en el modo en que Butler describe la parodia se puede hallar una dimensión autorreflexiva de la teatralidad que pone de manifiesto la necesidad de añadir una capa más de complejidad a la relación que hasta acá ha sido tratada entre el discurso y el performance, esto es, entre performatividad como acto de habla y performatividad como performance. De hecho, la idea de que, al señalar su propia teatralidad, el performance paródico hace de sus gestos constitutivos signos de signos, es decir, signos que son citados en cuanto signos, nos arroja muy cerca de una teoría literaria de la parodia que aborda sus rasgos

meta-literarios y autorreflexivos. Ya sea que adoptemos una definición de la parodia desde la perspectiva del dialogismo de Bakhtin, la intertextualidad de Kristeva o de la “repetición con una distancia crítica” de Hutcheon, para mencionar apenas algunas, una prometedora línea de investigación podría empezar examinando la hipótesis de que la parodia, vista como un género o un mecanismo literario, sería el resultado de una teatralización del texto. Desde el punto de vista que he elaborado hasta ahora, para que la parodia produzca los efectos por los que es reconocida —como la descontextualización y recontextualización de una obra o un género, la alteración por medio de la imitación, la crítica y renovación de una tradición literaria, entre otras—, es necesario que el texto paródico se presente a sí mismo “como si” fuese otro texto, como si viniera de otro tiempo, como si hubiese sido escrito en otra lengua, y que, al mismo tiempo, lo haga de tal forma que indique que esa forma de presentarse es, en sí misma, un acto, un performance.

Donde quiera que esa investigación pueda llevar, mi propuesta es que es posible perseguir una teoría de la performatividad que pueda dar cuenta de las relaciones y de las mutuas determinaciones entre formas de acción y significación discursivas y teatrales, así como de sus dimensiones ontológicas y epistemológicas.

### **Alejandra Marín Pineda**

Alejandra Marín Pineda es profesora del departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana y está a cargo del seminario de investigación de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Es filósofa y magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y candidata doctoral del programa en Hispanic Literary and Cultural Studies en la Universidad de Illinois en Chicago. Sus publicaciones recientes son: “Carolina Vivas: Modulaciones de una misma obra en tiempos de guerra” publicado en la revista *Letras femeninas*, y “¿Apropiarse de lo impropio? Reflexiones en torno a la apropiación de la danza” publicado en *Tránsitos de la investigación en danza* (En prensa).

**OBRAS CITADAS**

- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975. Impreso.
- Butler, Judith. "Critically Queer." *Gay and Lesbian Quarterly* 1 (1993). Web. < <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-17>>
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del sexo*. Buenos Aires, Barcelona, Ciudad de México: Paidós, 2002: 17-32. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad de México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 2006. Impreso.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40.4 (Dec. 1988): 519-531. Web. < [https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler\\_performative\\_acts.pdf](https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf) >
- Culler, Jonathan D. "Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative." *Poetics Today* 21.3 (Fall 2000): 503-519. Web. <<https://vdocuments.mx/culler-philosophy-and-literature-the-fortunes-of-the-performative.html> >
- Davis, Tracy, ed. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, New York, 2008. Impreso.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. Impreso
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988. Impreso
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. (s.f.). Web. 22 de marzo de 2018. < [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)>
- Goffman, Erving. *The Presentation Of Self In Everyday Life*. New York: Anchor Books/Doubleday, 1959. Impreso.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.
- McKenzie, Jon. "Genre Trouble: (The) Butler Dit It." Ed. Phelan, Peggy and Lane, Jill. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998: 217-235. Impreso.
- McKenzie, Jon. *Perform—Or Else: Performance, Technology, and the Lecture Machine*. New York: Routledge, 2001. Impreso.
- Miller, J.H. "Performativity as Performance / Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity". *South Atlantic Quarterly* 106.2 (2007): 219-35. Web.
- Moati, Raoul. Derrida/Searle. *Deconstruction and Ordinary Language*. New York: Columbia University Press, 2014. Impreso.
- Navarro Reyes, Jesús. *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Nussbaum, Martha Craven. "The Professor of Parody". *Philosophical Interventions: Book Reviews, 1986-2011*. New York: Oxford University Press, 2012: 198-222. Impreso.
- Phelan, Peggy and Lane, Jill, eds. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998. Impreso.
- Pollock, Della. "Moving histories: performance and oral history". Ed. Davis, Tracy, *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, New York, 2008: 120-135. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. Impreso.
- Reinelt, Janelle. "The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality." *SubStance, Spec. Issue on Theatricality* 31.2/3, Issue 98/99 (2002): 201-215. Web. < <https://muse.jhu.edu/article/32346/pdf>>
- Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Impreso.



- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. Impreso.
- Schechner, Richard. "What is Performance Studies Anyway?". Eds. Phelan, Peggy and Lane, Jill. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998: 357-362. Impreso.
- Searle, John. "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida." *Glyph I* (1977): 198-208. Web. <<https://es.scribd.com/doc/29238861/Reiterating-the-Differences-A-Reply-to-Derrida-by-John-R-Searle>>
- Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press: 1969. Impreso.
- Searle, John. "What Is a Speech Act?". Ed. M. Black, ed. *Philosophy in America*. London: Allen & Unwin, 1965: 221-239. Impreso.
- Sedgwick, Eve K. "Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*". *Gay and Lesbian Quarterly* 1.1 (Spring 1993): 1-16. Web. <<https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>>
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durnham, NC: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. Impreso.