



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2019 - 2023

**TÍTOL: LA *PERFORMANCE* POSTMODERNA: UNA
RECONCEPTUALIZACIÓN DE LA IDEA DE *PERFORMANCE***

NOM DE L'ESTUDIANT: LOGAN TAMAYO GÓMEZ

NOM DEL TUTOR: VÍCTOR ESCUDERO PRIETO

Barcelona, juny de 2023



RESUMEN

Propongo una reconceptualización de la idea de *Performance* desde una hermenéutica de la sospecha, desde la que cuestiono si la realidad objetiva realmente está conformada por una serie de construcciones a partir de discursos. Para ello, estudio la *Performance* desde la filosofía del lenguaje y la importancia de la repetición de discursos como constructora de la realidad. Planteo que, ante la idea de una escisión en la representación que han creado los discursos, pues estos han caído, los sujetos postmodernos se encuentran en un mundo sin sentido: en un absurdo ¿Cómo lidian con ello? A través de la performatividad: una creación de discursos que emergen de la cadena entre significante – significante, que buscan el sin-sentido del sentido (o a la inversa), que construyen sus identidades y realidades adecuándose al desengaño de la postmodernidad. Para ejemplificar cómo funciona esta performatividad utilizo como objeto de estudio a la artista Samantha Hudson.

Palabras Clave: Performance, metarelatos, postmodernidad, Samantha Hudson

ABSTRACT

I put forward a reconceptualization of the idea of Performance from a hermeneutics of suspicion, from which I dispute the idea of a uniform and objective reality and ask if it is actually formed by a series of constructions made by hegemonic discourses. That is the reason why I study the Performance from the philosophy of language's perspective, to see the construction of the reality that we perceive from those discourses. I suggest studying the idea of a slit in the representation created by the metanarrative, already fallen, the postmodern subject finds itself now in a non-sense world: in an absurd. How do they deal with that? With the idea of Performance: a creation of discourses that emerge from the signified-signifier chain, that search for the nonsense of the sense (or the other way), that build their identities and realities adapting to the postmodernism's disillusion. To exemplify how this Performance works I use as an object of study the artist Samantha Hudson.

Key Words: Performance, metanarrative, postmodernity, Samantha Hudson



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
<i>PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS: REALIDAD Y REPRESENTACIÓN</i>	5
<i>MARCO TEÓRICO: LA SOSPECHA</i>	6
PRIMERA PARTE	8
<i>EL LENGUAJE COMO CONSTRUCTOR DE LA REALIDAD</i>	8
<i>LA CAÍDA DE LOS METARELATOS: LA REALIDAD COMO REPRESENTACIÓN</i>	11
SEGUNDA PARTE	17
<i>LA NUEVA PERFORMANCE EN LA POSTMODERNIDAD</i>	17
<i>DIFERENCIACIÓN ENTRE IRONÍA Y PERFORMANCE</i>	20
TERCERA PARTE	24
<i>SAMANTHA HUDSON: TRAYECTORIA MUSICAL, HUMOR Y CRÍTICA</i>	24
<i>IDENTIDAD Y LENGUAJE PERFORMATIVO EN SAMANTHA HUDSON</i>	27
CONCLUSIONES	31
<i>PERFORMATIVIDAD COMO POSIBILIDAD DE PENSAMIENTO POSTMODERNO</i>	31
REFERENCIAS	33



INTRODUCCIÓN

Planteamiento de la hipótesis: realidad y representación

Los paradigmas sociales que alberga la posmodernidad son amplios ámbitos de estudio que merecen ser explorados para comprender el sujeto de nuestro tiempo y sus problemáticas. Este estudio pretende centrarse en el concepto de la *performance* y su posible reconceptualización dada su aplicación al siglo XXI. Debido a la extensión de este estudio, en la que pretendo volcarme posteriormente, las siguientes páginas delimitarán en análisis en un objeto de estudio concreto: la performatividad y el uso que hace de ella la cantante contemporánea Samantha Hudson, para analizar a través de ella la posible evolución teórica de la idea de la performatividad dentro del marco de la filosofía del lenguaje. Esta idea redistribuye el horizonte de las problemáticas ya existentes entre el ser y las apariencias, entre lo sustancial y lo discursivo en nuestra cotidianeidad, y por ello trataremos este ejemplo de sujeto posmoderno, que podría *ser* en cuanto *performa*, es decir, en cuanto construye la realidad con relación al lenguaje y a su discursividad. Para ello, se debe revisar la configuración de la posmodernidad desde sus características propias y la autonomía de su pensamiento, para poder analizar el papel de la performatividad dentro de su diacronía. Se contemplará, por tanto, la evolución de la teoría sobre la *performance* dentro de la filosofía del lenguaje, las características de la postmodernidad en la que esta se aplica y, en concreto, su nuevo sujeto, y su condición de ser en cuanto este se construye y *performa*.

Podemos constatar que este es un tiempo marcado por la muerte de los metarelatos¹ y por la desaparición, por tanto, de discursos considerados hegemónicos que construían las identidades de los sujetos y, con ello, las realidades fuera de sí: el género, la sexualidad, el cristianismo, la objetividad... Estos metarelatos nos proporcionaban máscaras que, pegadas a nuestros rostros, nos servían para ser *gracias a ellas* y para ver *a través de ellas*, para construir nuestra identidad y nuestro mundo. Pretendo plantear que, una vez estos han desaparecido, hemos podido tomar consciencia de nuestros disfraces, desde lo alto del escenario. Así el sujeto posmoderno se sumerge en una representación quebrada en la que la realidad objetiva y uniforme considerada como marco previo a la existencia del sujeto empieza a dudarse y concebirse como una serie

¹ véase. J.F. Lyotard. (1987). *La condición postmoderna*.



de representaciones o *performances* interpuestas, confusas, exageradas y muchas veces contradictorias entre ellas, y así el sujeto se limita a *performar*, como si el verbo se correspondiera con un «existir» desencantado, desde el que el personaje deviene el autor de sí mismo y de su mundo. Este es el caso de Samantha Hudson.

Marco teórico: la sospecha

Este trabajo se redacta partiendo de una hermenéutica de la sospecha, desde la que cuestiono si detrás de nuestra aparente realidad racional y voluntad libre, hay discursos que nos dirigen y construyen sin advertirlos. Esa es la base inicial del planteamiento y, de esta manera, es un trabajo que se realiza en el mismo movimiento de su teorización. A medida que avanza la investigación sobre la filosofía del lenguaje y su capacidad de creación de discursos, se abren más preguntas y se desarrolla el conocimiento al respecto.

Dividiré, pues, el estudio en tres partes: una primera que trate la *Performance* desde la filosofía del lenguaje, y una segunda que constará de una lectura de la postmodernidad en la que situar esta idea de Performance que termine desembocando las anteriores reflexiones en la tercera parte, que cuenta con un único objeto de estudio: Samantha Hudson, un sujeto desde el que podemos ver las implicaciones de la Performance postmoderna y su uso dentro de las teorías del lenguaje.

Por ello, en la primera parte, comenzará tratando el trabajo de J.L. Austin en *How to do Things with Words*, su propuesta de las emisiones performativas y su estudio de los actos del habla. A partir de ahí, he continuado por esta tradición con Derrida, Foucault y su afirmación en *Las palabras y las cosas* respecto al lenguaje como creador de la representación, una representación que genera nuestro conocimiento, y esto nos servirá para saltar hacia Judith Butler, para considerar sus reflexiones acerca de la performatividad de las identidades de género, que se conforman a través de repeticiones de discursos, pues ella muestra que «todo acto es una cadena de citas».



Con estas teorías, pasaremos a una segunda parte en la que se intentará estudiar la postmodernidad en la lógica de sus discursos, y me centraré en una de las características que la distingue de la modernidad: la diferenciación entre ironía y performatividad, para así considerar así el acto performativo postmoderno como posible creador de identidades y realidades. Podremos constatar estas conclusiones a partir del caso específico de Samantha Hudson, un objeto teórico que no ha sido estudiado todavía, pero que destaca muchas de estas problemáticas postmodernas dentro de sí.



PRIMERA PARTE

El lenguaje como constructor de la realidad

John L. Austin es considerado el precursor del término «performativo» utilizado en un ámbito lejano al arte. Encuadra la performance dentro de la filosofía del lenguaje en su obra *How to do Think with Word*, publicada póstumamente en 1962. En esta obra se encuentran dos conferencias que pronunció Austin en 1955 sobre los actos del habla. En este campo, la palabra *performatividad* se vincula con realizar aquello que se enuncia, pues se entiende el lenguaje como una actividad. «Emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se conciba normalmente como el mero decir algo» (Austin, 2008, p.47). Este lenguaje es el medio y la capacidad de creación del mundo y, por lo tanto, también forma parte de la norma de la producción de la identidad de los sujetos. Austin considera que no podemos pensar en términos verdad/falsedad, como sucede con las emisiones constatativas, en el momento en que formulamos veredictos o promesas, que son enunciaciones realizativas, pues esto no nos llevaría más allá de una relación entre enunciados. Las palabras performan, según el autor, una acción. El resto de los enunciados, que no son performativos (es decir, que establecen esta relación entre ellos), son fracasos que no consiguen estar a la par de las circunstancias en las que se emitieron (como una promesa que no se va a cumplir). Las emisiones performativas *hacen* al ser pronunciadas, por ejemplo: el decir «te declaro culpable» es un enunciado performativo, pues en el momento de ser dicho, realiza una acción aquí y ahora. En cambio, si un sujeto pronuncia «comeré algo», por el decirlo no encuentra realizada su acción. Aquí, el arte de la *Performance* y su creación se traspasan directamente al lenguaje hablado cotidiano.

En su conferencia número VII, Austin introdujo los actos del habla, como producto de su investigación respecto a los tipos de enunciados. En la conferencia explicará en qué consiste la complejidad del decir, y distinguirá los actos locutorios de los ilocucionarios. Llamó, pues, ilocucionarios a los actos del habla que dependen, para ser efectivos, de seguir un procedimiento convencional en un contexto determinado, y locucionarios a los actos que consisten en emitir cierta entonación o acentuación y que tienen asignado cierto sentido. Austin, sin embargo, no profundizó sobre el origen de las convenciones que respaldan aquellos actos ilocucionarios, ni se preguntó si se fundaban sobre el lenguaje. Así pues, su alumno John

Searle, desarrolló una teoría social de los actos del habla. Reconoció, pues, la dimensión política de estos, afirmando que los actos del habla están regidos por reglas constitutivas. Entenderíamos, pues, el lenguaje como una «realización convencional de un conjunto de reglas constitutivas» (Ríos L., 2001, p.4) los actos del habla como «actos realizados de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas» (Ríos L., 2001, p.4).

Como ejemplo para comprender mejor la teoría de Searle, este escribe en su texto *¿Qué es un acto de habla?*, tratado por Ríos L. Martín, una conocida anécdota sobre un soldado norteamericano que cae preso de los italianos durante la Segunda Guerra Mundial. Este soldado quiere hacerse pasar por alemán para escapar, pero no sabe el suficiente alemán como para hacerlo, así que se limita a recitar el verso de un poema en alemán que recuerda de la escuela. Searle concluye: «Naturalmente, deseo engañar a mis capturadores de modo que piensen que lo que quiero decir es «Yo soy un soldado alemán», pero parte de lo que se incluye en el engaño es inducirlos a pensar que esto es lo que las palabras que emito significan en alemán» (p.7). El significado es, pues, más asunto de intención que no de convención. Para Searle, la diferencia entre semántica y pragmática es artificial pues cada uso de los actos de habla está asociado convencionalmente a una determinada estructura lingüística.

Por su parte, Jaques Derrida en *Firma, acontecimiento y contexto*, una conferencia que impartió en la Universidad de Montreal en 1971, hace por primera vez alusión a la teoría de Austin y realiza una crítica centrada en el valor del contexto y de la conciencia intencionada, pero desde una lectura opuesta a Searle. Derrida «desplaza lo normativo del performativo hacia un pensamiento del acontecimiento para pensar la agencia del lenguaje junto con la alteridad del tiempo» (Jerade, 2020, p.153). En *Fuerza de ley* de 1989, Derrida aborda una dimensión política en los actos de habla en la que contempla con atención las convenciones que los sostienen. Defiende, pues, que la ley se origina en un acto de lenguaje que es, como todo performativo, autorreferencial. El origen de la ley y la convención, por lo tanto, se situaría en la «fuerza performativa»: «Esa performatividad originaria que no se pliega a convenciones preexistentes [...], pero cuya fuerza de ruptura produce la institución o la constitución, la ley misma» (Derrida 1995, p.44). Considera, pues, que la agencia del lenguaje sería el fundamento de todo lo político. Derrida considera la iterabilidad la característica estructural de este



performativo «creador». Podemos describir esta como una «repetición arrojada a la historia porvenir» (De Santo, 2013, p.11). Esto quiere decir que el performativo se produce dentro de una situación convencional, que es repetido y repetible, y así adquiere peso, a través de su historia, como para actuar de manera exitosa. Entendemos, pues, que un «sí quiero» no tiene la misma capacidad de acción dentro del contexto de una boda occidental y en otro contexto lejano a nuestra cultura, por lo tanto, esta performatividad «está signada por el desborde que producen al sujeto/contexto y la concomitante sedimentación histórica contenida en toda textualidad» (De Santo, 2013, p.11). Es decir, que es a través de la repetición que el lenguaje ha «creado la ley» a través de su «fuerza performativa».

Austin, sobre el lenguaje, escribe: «Las palabras son nuestras herramientas, y, como mínimo, deberíamos saber qué significamos y qué no» (Austin, 1962). Pese a que su análisis no es del todo instrumentalista, como defiende Jerade (2020), Austin no se pregunta por el origen del lenguaje o su función «creadora». Derrida, pues, responderá:

El lenguaje no es el instrumento gobernable de un ser parlante (o sujeto) y [que] su esencia no puede aparecer a través de ninguna otra instancia salvo del mismo lenguaje que lo nombra, lo dice, lo da al pensamiento, lo habla. Ni siquiera podemos decir que el lenguaje es o hace algo, ni siquiera que ‘actúa’; todos estos valores (ser, hacer, actuar) son insuficientes para construir un metalenguaje sobre el sujeto del lenguaje (Derrida 1998b, 106).

Muestra, pues, que no es instrumento sino *origen* del sujeto. Esta idea del lenguaje como acto creador también la contemplamos al leer a Foucault, adentrándonos en su obra *Las palabras y las Cosas*, con la que pretende expresar la idea de «representación». Foucault desarrolla una arqueología de las ciencias humanas en la que defiende un *a priori* histórico, es decir, que la historia dicta las condiciones para establecer verdades y es a partir de ella que se construyen los discursos. Así pues, vemos que las condiciones de discurso cambian dependiendo del momento en que son elaborados, y nos muestra el túnel de representación por el que pasan estos discursos históricos que posibilitan el «conocimiento». El lenguaje, pues, construye la historia en base a la repetición de estos discursos, a su iterabilidad, «la representación -ya fuera fiesta y saber- se daba como repetición. Teatro de la vida o espejo del mundo» (Foucault 1968, p.26).



Butler, en *Cuerpos que importan* (Butler, 2002, p.33-39), continúa reafirmando a la repetición como seno de la construcción de realidades, pues afirma que todo acto es una cadena de citas, y que las semejanzas entre actos pueden terminar dejando el pasado absorbido y enmascarado. Así pues, las acciones «citacionales» tienen efectos de ley o de autoridad que las convierten en performativas. La performatividad butleriana, entonces, habla más bien de la importancia del carácter iterable de todo signo, que conforma los rasgos estructurales del performativo. Así pues, al hablar de identidad de género, vemos como esta es más un acto performativo que no una esencia, cosa que defiende Butler (2002). Hablar de el género como performativo implica que este es una actuación que se repite y consolida a través de la norma, pues toda identidad se forma recreando estos discursos binarios normativos. El sujeto, por tanto, está constantemente en un proceso inestable de creación, y es a partir de la reflexividad que podemos desarrollar un carácter que sancione la norma y violente el binarismo. Leticia Sabsay escribe en *Judith Butler para principiantes*: «La performatividad del género no es un hecho aislado de su contexto social, es una práctica social, una reiteración continuada y constante en la que la normativa de género se negocia.» (De Santo, 2013). Con esta propuesta ontológica podemos considerar que el género o la identidad son una serie de imitaciones, de representaciones del «ser» en su apariencia. Así pues, en *decir*, y con ello, *hacer [repetidamente]*, está la clave del género, de la creación y construcción de la identidad, y con esto podemos deducir que la idea del Yo² también forma parte de una representación construida a través del lenguaje, como Foucault ya ponía sobre la mesa. Herrera Guido, hablando de Foucault, muestra cómo este habla de cómo los discursos forman identidades: «La figura del hombre se ha creado a través de la fragmentación del lenguaje, y la reaparición del ser del lenguaje muestra que el hombre está por desaparecer» (Herrera, 2018).

La caída de los metarelatos: la realidad como representación

Por el momento, sostengamos la tesis de una estructura de la representación [es decir, de nuestro conocimiento del mundo, entendido como representación formada a través del

² Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1818) defiende que la idea de que el Yo es también una ilusión, una representación.



lenguaje], conformada por repeticiones de discursos, por la iterabilidad del lenguaje. Y desde esta posición, propongo contemplar el fenómeno de la postmodernidad. Así, pues, comenzaremos a leer la postmodernidad desde la idea de Lyotard que inscribe en *La condición postmoderna* (1987):

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. (Lyotard, 1987, p.4)

Según el filósofo, la postmodernidad se conforma a partir de la muerte de estos metarelatos, de estos discursos repetidos eternamente hasta conquistar su legitimación como verdades. Entonces, se pregunta: «¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarelatos?» y es a partir de esa misma pregunta desde donde comenzaremos nuestro análisis, como planteábamos en la introducción.

Lyotard trata los actos del habla planteando tres tipos de enunciados: los denotativos como «La Universidad está enferma», los prescriptivos como «Hay que proporcionar medios a la Universidad y, por último, performativos como: «La Universidad está abierta»:

Si se considera una declaración como: *La universidad queda abierta*, pronunciada por un decano o un rector durante la apertura de curso anual, se ve que las especificaciones precedentes desaparecen. Es preciso, evidentemente, que la significación del enunciado se comprenda, pero esa es una condición general de la comunicación que no permite distinguir los enunciados o sus efectos inmediatos. El segundo enunciado, llamado performativo, tiene la particularidad de que su efecto sobre el referente coincide con su enunciación: la universidad queda abierta puesto que se la declara tal en esas condiciones. No es, pues, tema de discusión



ni de verificación para el destinatario, que se encuentra inmediatamente situado en el nuevo contexto así creado. En cuanto al destinador, debe estar dotado de la autoridad de pronunciarlo; pero se puede describir esta condición al revés: es decano o rector, es decir, alguien dotado de autoridad para pronunciar ese tipo de enunciados, de modo que, al pronunciarlos, obtiene el efecto inmediato que hemos dicho, tanto sobre su referente, la Universidad, como sobre su destinatario, el cuerpo de profesores. (p.11)

Y, añade, sobre los juegos del lenguaje que enumera Wittgenstein en sus Investigaciones Filosóficas, que el mismo lenguaje debe determinarse con reglas que especifiquen sus propiedades, como en un juego de ajedrez, y divide estas reglas en 3. A) Sus reglas no tienen legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato entre jugadores, b) sin reglas no hay juego y c) todo enunciado debe ser considerado como una «jugada».

Esta idea de la agonística del lenguaje no debe ocultar el segundo principio que es complemento suyo y que rige nuestro análisis: que el lazo social está hecho de «jugadas» de lenguaje. Elucidando esta proposición, entramos de lleno al tema. (p.11)

Una vez sumergido en su estudio, en el capítulo 6: «Pragmática del saber narrativo», escribe la siguiente afirmación respecto al conocimiento: «El conocimiento sería el *conjunto de los enunciados* que denotan o describen objetos» (p.18, la cursiva es mía) y añade «También ella [la ciencia] hecha de enunciados denotativos, impondría dos condiciones suplementarias para su aceptabilidad: que los objetos a los que se refieren sean accesibles de modo recurrente y, por tanto [...], que se pueda decidir si cada uno de esos enunciados pertenece o no al lenguaje considerado como pertinente por los expertos» (p.18). Y, en segundo lugar, habla de la forma narrativa, a modo de contraste con este «discurso del saber» científico que critica, y muestra que esta tiene una pluralidad de juegos de lenguaje, y sostiene que «las competencias de las que el relato proporciona o aplica los criterios se encuentran, pues, mezcladas unas con otras en un tejido apretado, el del relato, y ordenadas en una perspectiva en conjunto, que caracteriza ese tipo de saber» (p.19). Esta es la dimensión de los metarelatos, que están legitimados por sí mismos y que conforman las normas de nuestro juego con el lenguaje, es decir, de nuestro conocimiento.



La performatividad, para Lyotard, aumenta la «capacidad de administrar la prueba» del saber, es decir, que las oportunidades de que un orden sea considerado como justo aumentarían con la performatividad del «prescriptor». De la misma manera en la que Luhman constata en las sociedades postindustriales el reemplazo de la normatividad de las leyes por la performatividad de procedimientos, dice, el «control del contexto» podría valer como legitimación de la justicia. (p. 38) Se trataría, entonces, de una legitimación por el hecho, por lo performativo.

De cualquier modo, el principio de performatividad, incluso si no permite decidir claramente en todos los casos la política a seguir, tiene por consecuencia global la subordinación de las instituciones de enseñanza superior a los poderes. A partir del momento en que *el saber ya no tiene su fin en sí mismo*, como realización de la idea o como emancipación de los hombres, su transmisión escapa a la responsabilidad exclusiva de los ilustrados y de los estudiantes. [...] Pues está permitido representar el mundo del saber postmoderno como regido por un juego de información completa, y en ese sentido los datos son, en principio, accesibles a todos los expertos; no hay secretos científicos. El incremento de la performatividad, a igual competencia, en la *producción* del saber, y *no* en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta «imaginación» que permite, bien realizar una nueva jugada, bien *cambiar* las reglas del juego [...] La deslegitimación y el dominio de la performatividad son el toque de agonía de la era del Profesor: éste no es más competente que las *redes de memorias* para transmitir el saber establecido, y no es más competente que los equipos interdisciplinarios para *imaginar nuevas jugadas* o nuevos juegos». (pp. 40-42, la cursiva es mía).

Lyotard nos muestra en su escrito como el saber, en la postmodernidad, se construye a través de la repetición de discursos y con el dominio de la performatividad que es capaz de crear discursos nuevos, y aplicar nuevas normas al lenguaje. Este es precisamente el punto central de nuestra investigación: el lenguaje como desierto.

También el lenguaje es un desierto, esta voz que el desierto precisa [...] El desierto no es aún ni el tiempo ni el espacio, sino un espacio sin lugar y un tiempo sin generación. [...] Cuando todo es imposible, cuando el futuro arde abandonado al fuego [...] entonces la palabra profética, que anuncia el futuro imposible, también dice el «sin embargo» que rompe lo imposible y restaura el tiempo». (Blanchot, 1959, pp.118-120).



¿Qué sucede, entonces, con el lenguaje en un tiempo en el que los discursos repetidos se han agotado, y se han empezado a crear otros relatos individuales que atacan directamente a las narrativas hegemónicas anteriores? Es decir ¿Qué sucede con el conocimiento cuando hemos comenzado a utilizar los enunciados como performativos? Nos encontramos, pues, con una lectura de la postmodernidad distinta a las planteadas anteriormente.

La obra de Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, que trata de leer la postmodernidad desde sus diferencias con la modernidad, comienza a partir del mito de Prometeo, que metaforiza para mostrar el funcionamiento de la *sociedad del rendimiento*, un águila que le devora las entrañas durante el día para repetirlo en siguiente salida del sol. Desde el planteamiento de este estudio, nos posicionamos dentro de la siguiente perspectiva: para Prometeo la única realidad es el dolor diario, ese es el discurso predominante, es la narración que subyace la vida, y dentro de esta realidad en la que el sufrimiento es el estado natural del ser, nada más que eso tiene sentido. Por otro lado, el absurdismo de Camus, que parece adecuado plantear con la idea de una realidad irracional³ detrás de las representaciones, también aparece a través de un mito: el de Sísifo. La realidad de este, su castigo, no es más que la roca, la subida y el sudor. El agotamiento es su estado natural, es un *homini sacri*, un sujeto cansado. Dentro de esa realidad, con sus propias leyes, Sísifo puede *performar*, es decir, crease y crear su realidad a través de una narración distinta, del lenguaje, de la misma manera que puede Prometeo y el sujeto postmoderno de la sociedad del rendimiento, una vez estos son conscientes de la performatividad del lenguaje. Así pues, sufrimos la esquizofrenia de Lacan:

Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado. Bajo esta nueva luz, el sentido nace en la relación que liga a un Significante con otro Significante: lo que solemos llamar el Significado —el sentido o el contenido conceptual de una enunciación— ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos.

³ Véase. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1818).



Puede comprenderse la conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la mente del esquizofrénico mediante los dos extremos de una misma tesis: primero, que la propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. (Jameson 1991,p.28)



SEGUNDA PARTE

La nueva performance en la postmodernidad

La *Performace* dentro de la actualidad se entiende de manera distinta a las *performances* artísticas del siglo XX: la adaptación de la palabra inglesa al español, su recurrencia en las plataformas digitales y su uso en el lenguaje coloquial juvenil ha hecho que la noción de *Performance* adopte toda una serie de connotaciones distintas. Propongo concebir el acto de *performar* como una manera de comprender el mundo y actuar dentro de él, dentro del *absurdo*, siguiendo sus leyes y actuando de manera incluso más absurda, adecuándose el individuo a su entorno, al lenguaje que ha construido la realidad que le envuelve. El dolor incansable del desconocimiento del devenir y la autoexigencia llevan a una desesperación que termina por disociar del mundo que los discursos han construido, a base de repeticiones, como real, y de esta manera seguimos una *Performance* surrealista que nos hace ver la brecha en estos, que nos deja asomarnos a aquello irracional de detrás de las representaciones, que nos atrae hacia el afuera y nos permite convertirnos en aquello simbólico que une la trilogía de Lacan⁴.

Por ejemplo, el saber que la sociedad está corrompida por la cisheteronorma y el patriarcado lleva a las conocidas *Drag queen* a performar y, de esta manera, comercializar su rebeldía actuando de manera carnavalesca, utilizando aquello por lo que son marginadas para seguir las leyes comerciales de la sociedad absurda. Así pues, transformamos nuestra depresión en monólogos y nuestra represión en un *espectáculo*. El sujeto del rendimiento del que habla Byung-Chul Han, como él lo concibe, juega dentro de las leyes del mundo que le succiona, vive y se alimenta de su sufrimiento y crea todo un imaginario de dolores que tematiza, pues no conoce nada más. Partiendo de este sujeto, comprobamos que vive su realidad como el absurdo, el sinsentido, el espectáculo de la *Performance*: «Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación» (Debord, 1967 p.8) Parece que el sujeto postmoderno, ante el cansancio y la irrealidad de lo real, se «ríe para no llorar», es decir,

⁴ V. Le symbolique, l'imaginaire et le réel. Jaques Lacan. 08-07-1953.



performa con humor sobre las mismas tablas en las que se sostenía la «serenidad griega» que tanto admiraba Nietzsche⁵.

He mencionado el absurdísimo de Camus. Para él, el mundo es un absurdo, la vida no tiene ningún sentido y el universo no atiende a nuestras preguntas existenciales. El absurdo es la búsqueda del significado en algo que no lo tiene. Esta noción resulta esencial para el planteamiento de mi tesis, pues si no hay un sentido detrás de las cosas, debido a que ese sentido está *por encima*, cubriendo las cosas como un manto otorgado por los discursos dominantes, si, en realidad, todo es irracional y el sentido forma parte de nuestra concepción, se proponen, para vivir, tres opciones por parte de la tradición absurdista literaria para sobrevivirlo: el suicidio, la creencia religiosa y la rebelión contra el absurdo. La tercera opción no escapa del absurdo y lo reconoce por lo que es, y es en esta en la que pretendo centrar mi atención, contemplando esta rebelión contra el absurdo desde la diversión, la mofa y el chiste.

Me encuentro, pues, en la realización de este estudio, con la siguiente observación: lo que sucede, ante la angustia del absurdismo, de la conciencia del sinsentido del mundo que hay detrás de los discursos, es una satirización de lo cotidiano, que advierto que es también mercancía; mercancía digital, de imágenes, generadora de discursos propios, plataforma desde la que se *performa*: la imagen cotidiana (Jameson habla de Marilyn Monroe: artista que se mercantiliza y transforma a través de sus propias imágenes). Es decir, que la conversión del propio sujeto en mercancía no asusta, no deshumaniza: es capaz de hacer reír. Dentro de la *Performance* postmoderna que planteo, pocas son las cosas (o imágenes) con las que no se pueda uno reír, mostrando así la *esquizofrenia* de la que habla Jameson: «Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo». (1991, p. 64)

Se podría recriminar, en este punto, que el mismo Jameson critica la idea de los metarelatos de Lyotard, señalando que esta idea es, en sí, otro gran relato postmoderno: «todo lo que es

⁵ «Serenidad griega» (*griechische Heiterkeit*) en cuanto expresión de aquella tensión instintiva entre la bella apariencia y el absurdo de la existencia que late en las profundidades de la vida (Bareli, p.50)



significativo respecto a la desaparición de los metarelatos debe, a su vez, expresarse en forma narrativa» (1996, p.12), de la misma manera que lo opinan otros autores como Ritzer o Kermode. Respecto a esto, Alejandro Romero Reche escribe «la épica apocalíptica del fin de los grandes relatos es, de suyo, otro gran relato que viene a ocupar el lugar de los anteriores. Un relato nuevo, con un nuevo fin que da cuenta a todos los que le precedieron. (2008, p.5) Y añade: «Como toda caída, por catastrófica y sonada que sea, el gran relato postmoderno es una *comedia* si se observa desde una determinada perspectiva». (p.6, la cursiva es mía)

En esta cita quisiera detenerme. El debate respecto a la postmodernidad es amplio y todavía naciente. No hay una teoría respecto a ella empíricamente estable desde la que poder desarrollar teorías firmes e inamovibles. El presente está en constante movimiento, cosa que dificulta la teorización. Me he encontrado, por lo tanto, con textos que me han llevado por direcciones agresivamente opuestas. Renunciando a la ambición de estudiar las estructuras postmodernas en su completa complejidad, entonces, quisiera centrarme aquellos aspectos que conforman la performatividad postmoderna. Por lo tanto, mantendré la posición inicial de mi tesis, que parte de la caída de los grandes relatos de Lyotard. Esta base es en sí un metarelato, y este no es más que una *comedia*. Quisiera, teniendo esto en cuenta, estudiar la comedia a la que se refiere Reche, como sucesora de la aceptación al aburdisimo, como consecuencia de la integración completa del sujeto en él. El humor, así, revela que somos conscientes de nuestra representación, del absurdo y el sinsentido, y nos sirve para navegar por ellos sin dar con las otras dos opciones que planteaba la tradición absurdista. Este humor, sostengo, es un tipo de *Performance*, otra herramienta para deshacernos de la máscara. De esta manera nos encontramos con una contemporaneidad repleta de humor absurdo, impregnada por «la cultura del meme», generando imágenes divertidas que apelan al suicidio o vídeos del presidente del país con canciones pop románticas de fondo ante la desesperación del auge de la extrema derecha. Es un humor que satiriza tanto la locura como la racionalidad, que no parece tener sentido y, sin embargo, lo tiene.

Este humor, por lo tanto, resultaría ser en sí algo como una constante *ironía*, que es no necesariamente una *Performance* ¿Cómo se diferenciarían ambas y, así, establecería la *Performance* una especificación postmoderna? Para resolver esta cuestión, que nos guiará



directamente a la especificidad de la performatividad postmoderna, primero nos detendremos en una breve historia moderna del pensamiento sobre la ironía.

Diferenciación entre ironía y Performance

Paul de Man irrumpe en el *New Criticism* inaugurando un principio inverso a la conocida interpretación de ironía de esta escuela. De Man calificaría la ironía como la pérdida de la facultad de comunicar o la revelación de esa falta como algo que surge en sí del propio lenguaje. Esto supondría distancia respecto de una idea de «verdad». Uno de sus rasgos centrales sería la disrupción entre signo y significado.

Interrupción, pues, parálisis del desplazamiento tropológico que, en definitiva, vendría a ser una discontinuidad, un poner en cuestión o un detener, el tránsito de significados de la comunicación. Si entendemos el lenguaje como sistema de signos que remiten a significados externos o internos, al mundo o a la intención, siempre cabría ver un desplazamiento tropológico en la constitución del propio lenguaje, una figuración necesaria. Esto es lo que la ironía establecería, mediante su mostrar la distancia existente entre mundo, mente y lenguaje, mediante la inestabilidad en la remisión de los signos que instaura. (Rosaleny, 2007, p.493)

Las lecturas respecto a la ironía, defiende Rosaleny (2007), también podrían ser leídas irónicamente (ironía de la ironía), cosa que supondría una búsqueda del sentido de las cosas que devendría en una dialéctica de interpretaciones irresoluble. Ante esto, Wayne C. Booth distinguiría dos tipos de ironía: la estable y la inestable, tratando de acotar el posible caótico estudio. La segunda sería más asimilable dentro de los parámetros que presentaba Paul de Man y las literaturas propias de la tradición absurdista (por ejemplo, obras de Samuel Beckett dentro de su teatro del absurdo) y contaría con cuatro fases de reconstrucción: 1) rechazo del significado literal, 2) formulación de interpretaciones alternativas, incongruentes con el significado literal, 3) decisión sobre las creencias del autor, 4) elección definitiva del significado conocidas las intenciones del autor. «Leer ironía es, en cierta forma, como traducir, como decodificar, como descifrar, y como mirar detrás de una máscara» (2007, p.496). Dentro de la línea que defiende Booth, entendemos que las interpretaciones de los discursos irónicos



se sustentarían «sobre una estructura de supuestos y creencias cambiantes» (2007, p.496) de manera que observamos el sentido construido detrás de los propios discursos.

Como venimos defendiendo, el humor absurdo característico de una postmodernidad que se ha deshecho de los grandes relatos narrativos se sitúa dentro de esta distancia que es propia del lenguaje irónico, de la interrupción.

Y así, comentando con una sonrisa los aspectos más incómodos de lo que tengamos por nuestra realidad, hacemos del humor una suerte de metalenguaje: si el lenguaje corriente proporciona las piezas con las que construimos la mentira, el humor pone de manifiesto dicha arquitectura de lo ficticio desde un ámbito valorativo [...] que la hace digerible, la normaliza. (Reche, 2008, p.50)

Esta interrupción se encuentra en la distancia entre significado y significante, entre los cuales la ironía podría emerger. Nos encontramos, sin embargo, con la aportación de Lacan, que describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena de significantes, idea que recuperará Friedrich Jameson en *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Jameson, de acuerdo con la visión de Lacan respecto a la ruptura de la lógica saussureana en la que se consideraba que un mensaje consistía en una relación simple entre significante y significado, considera que ahora

El mensaje se genera en el movimiento de significante a significante: lo que generalmente denominamos significado -el mensaje o contenido conceptual de una expresión- tiene que ser considerado ahora como un efecto-mensaje, como el espejismo objetivo de significación generado y proyectado por la relación de los significantes entre sí. (p.48)

Y que esa esquizofrenia proveniente de la ruptura de la cadena de significantes ahora caracteriza la postmodernidad: se ha disuelto la distinción entre significante y significado, ahora nos encontramos con una cadena de significante-significante. De esto, deduce:

Primero, que la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una

función del lenguaje [...] Este presente del mundo o del significante material se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida, como portador de una misteriosa carga de afecto, descrito aquí en los términos negativos de ansiedad y pérdida de la realidad, pero que son igualmente imaginables en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas (pp.49-50).

La *Performance* se sitúa, en la postmodernidad, dentro de este marco: la esquizofrenia dionisiaca que emerge de la cadena significante-significante. Es una suerte de ironía inestable, que sigue los pasos de Booth, pero que se deshace de la idea de un *significado*, pues ha visto su arbitrariedad, y ahora lo substituye por el *sentido*. Las fases de Booth resultarían así: 1) rechazo del *sentido* de las cosas, 2) formulación de interpretaciones alternativas, incongruentes con el *sentido* otorgado, 3) decisión sobre los *discursos hegemónicos*, 4) elección definitiva del *sentido* de las cosas una vez conocida la caída de los metarelatos.

Como se dijo antes, el modernismo había diferenciado y autonomizado con claridad los roles del significante, el significado y el referente. Por el contrario, la postmodernización problematiza estas distinciones, en particular, el estatuto y la relación entre significante y referente o, en otras palabras, representación y realidad. (Lash, 1990, p.30)

Llegados a este punto, quizá podamos estar de acuerdo en considerar el humor como un elemento estructural de la performatividad postmoderna, desde el que podemos estudiar aspectos concretos del uso del lenguaje en la postmodernidad y su creación de identidades performativas. La performatividad cuestiona el sentido de las cosas y humoriza su propio desengaño, utiliza el lenguaje de la ironía para desenvolverse en nuevos discursos (disidentes, ya desarraigados de los grandes relatos) y, de esta manera, consigue crear nuevas formas de pensamiento. Apoyando esta línea, terminaré mostrando la «primera aproximación» al humor postmoderno que realiza Rosaleny y que divide en siete puntos: 1) ausencia de un marco valorativo de referencia claro: el marco de interpretación deviene inestable, 2) relativismo: toda parte implicada en un conflicto tiene una parte de razón, 3) reconstrucción narrativa de la historia, 4) mofa explícita de los grandes relatos: parodiados como residuos de un tiempo que quedó atrás, 5) burla ideológica indiferenciada: el humor postmoderno no tendría que ser



necesariamente de izquierdas o de derechas, 6) reivindicación de lo premoderno: dando carta de naturaleza a soluciones y perspectivas que se consideraban superadas por la primacía de la razón, y 7) la burla autoirónica: si toda proposición es relativa, también lo es la que afirma que toda proposición es relativa, todo es atacable.

Entendemos, hasta aquí, que la *Performance* postmoderna contiene en su estructura ontológica el elemento humorístico, pues este humor es el que ha surgido como solución al absurdismo, a la pérdida del sentido, en el que se sumergieron los sujetos postmodernos al ver caer los metarelatos de Lyotard, grandes relatos narrativos que dotaban de sentido a las estructuras del mundo social. Este humor absurdo, de acuerdo con la lógica de Camus; sin-sentido, puede confundirse con la ironía, pero sin embargo se diferencian: mientras la ironía emerge de la interrupción en la cadena signifiante – significado y en el desplazamiento de la remisión de los signos, el humor performático emerge de la disolución de esta cadena, de la aparición de la cadena signifiante-significante, que deja de preguntarse por el *significado* de las cosas, y comienza a cuestionarse el *sentido* de ellas. Así pues, en el siguiente apartado trataremos de analizar un sujeto postmoderno con gran influencia en las redes, que desafía los grandes relatos y que construye su identidad a partir de la *Performance* postmoderna aquí mostrada: Samantha Hudson. Un personaje rocambolesco, estrafalario, absurdo y muy influyente. Si ella articula su identidad a través del lenguaje performativo que es estructuralmente humorístico, ¿dónde vemos los puntos de Rosaleny y cómo afectan a su público contemporáneo?



TERCERA PARTE

Samantha Hudson: trayectoria musical, humor y crítica

Se puede abordar lo serio desde la frivolidad igual que se puede tratar desde el rigor el tema más absurdo. Lo único que está claro es que el humor es un lenguaje universal.

SAMANTHA HUDSON, Entrevista en El Periódico de España

Samantha Hudson como personaje excéntrico en el seno del mundo de las redes sociales funciona como una crítica contra la homofobia, la discriminación, el capitalismo y la religión. Se proclama en contra de los grandes relatos de la modernidad y se *ríe* de ellos. Su carrera como activista y su salto a la fama comenzaron con un sencillo trabajo de instituto, en el que Samantha decidió crear un *videoclip* crítico contra la iglesia católica. Para observar cómo hace uso de la *performatividad* en sus creaciones y en su identidad, observaremos tres de sus canciones: *Maricón* (2015), *Burguesa arruinada* (2017) y *Por España* (2022). De esta manera, desde aquí, pasaremos a analizar la construcción de su identidad como Samantha Hudson y de cómo se observan los fenómenos sociales en la postmodernidad, siempre cubiertos por una capa *performática*.

Maricón (2015)

El *hit* «Maricón» fue realizado en 2015 por Samantha Hudson con tan solo 15 años para un trabajo de instituto en el que terminó recibiendo un sobresaliente de su profesora. Sin embargo, el profesor de religión de aquel instituto calificó el vídeo como «blasfemo» y consiguió que Samantha fuera finalmente excomulgada por el obispo de Mallorca. Una de las primeras frases de la canción dice: «Soy maricón y me encanta Jesucristo, pero eso no le importa mucho al puto obispo» (Hudson, 2015, 0:54). Actualmente, en el podcast de Javi Ivànyez: Eh!, dice: «A mi no me parece tampoco nada muy escandaloso, que tengo sexo con Jesucristo, pues, no sé, Noche Oscura del Alma de San Juan de la Cruz también tiene un tono muy homoerótico, ¿no?». (Ivànyez, 2023, 6:15). Después de su excomulgación, comenzaría su aumento de fama en las redes y la viralización de su canción y de su personaje público. Joan Porcel realizó, en 2018,



un documental sobre la artista titulado *Samantha Hudson: Una historia de fe, sexo y electro-queer*, en el que se muestran los inicios de Samantha. En el largometraje Samantha explica que de pequeña creía ser trans, y se creó un personaje *drag queen* para explorar ese mundo. Después, contempló la normalidad de convivencia entre dos lados en una misma persona: el femenino y el masculino; y de esta manera nació Samantha: «Iván y Samantha no son como dos cosas distintas», dice.

A lo largo del documental se nos enseña una Samantha Hudson que está en proceso de creación, con escasos 18 años, y que está comenzando a observar cómo es vivir teniendo un nombre que comienza a ser conocido. Nos encontramos, en 2018, con una Samantha que se hipersexualiza, que mantiene un discurso crítico todavía no demasiado irónico, que divide su personalidad en dos partes: «diversión y entretenimiento, con ironía, sarcasmo, mundo *trash*, gay... y luego tiene una parte política más profunda», dice su amigo Kevin en el documental, pero que ya cultiva su *performatividad* cotidiana, por ejemplo, con los posters de su habitación, a los que llama referentes culturales, entre los que se encuentran: Hannah Montana, María Isabel, la cruz del ataúd de su abuelo y un cuadro con la foto del Papa. Se observa, en el documental y en sus canciones, un abundante costumbrismo, una sobreexposición en redes, pero también una constante normalización de las bajezas sociales hasta el punto de la satirización de estas. En esta época publica canciones como *Comeme el coño* o *Chicote* (una balada romántica sobre el chef).

Burguesa Arruinada (2017)

En el año 2017 Samantha publica una canción en la que ya podemos entrever el lenguaje que Samantha Hudson seguirá utilizando más adelante: una *Performance* repleta de humor y crítica al capitalismo. La letra de la canción trata sobre una mujer burguesa que se ha gastado todo su dinero en el bingo, que roba en *Primark* y en *Bershka*, que, una vez humillada, abandona todas las marcas y se «introduce» en el comunismo, pero de manera fanática, de manera consumista: «he encontrado una marca mucho mejor: el comunismo». La vemos vestida de rosa, en un lavadero (imagen costumbrista), y con unas pinzas que simulan sus uñas mientras trata de hacer la colada (ahora que ya no tiene quien se la haga por ella). Samantha está representando una

imagen culturalmente conocida: la representación de mujer amargada, que únicamente conoce la vida con dinero, y que de pronto debe resignarse a no poder continuar. En un momento de desesperación, dice la descripción de la canción, «abrazo al marxismo». Es notable la ironía que se juega en este caso, además siempre desde un punto de vista satirizador de la clásica imagen de mujer burguesa: obsesionada con la imagen y el ocio, la fe y el refinamiento, las altezas sociales y el decoro. Una imagen que Samantha compara con la representación de cualquier chica de su contemporaneidad: «¡Tía, ¿de clase obrera? ¡ni muerta!» (Hudson, 2017, 0:50), proclama en la canción, para después considerar el marxismo un manto bajo el que acogerse.

Por España (2019)

En 2019 Samantha lanzó el disco con sus grandes éxitos entre los que se incluyeron los antes mencionados, y en 2021 comenzó a sacar más música en un momento en el que sus seguidores en redes sociales crecían como la espuma. Entre estos nuevos *hits*, se encontraba la canción, banda sonora de la película *¡Cortén!* de Marc Ferrer, que la hizo todavía más conocida: *Por España*, canción en la que critica el nacionalismo español, los ideales franquistas todavía persistentes en la sociedad española y la homofobia desde una perspectiva joven, mostrando a la juventud de fiesta con referencias de iconos nacionalistas y llenando sus letras de referencias irónicamente sexuales hacia Francisco Franco, una clara forma de discurso performativo. Utiliza la hipersexualización de su juventud para crear una imagen irónica del caudillo:

Paco, Paquillo, sexy caudillo.
Tú serás mi obispo y yo, tu monaguillo,
soy tu esclava, soy tu sumisa,
ponme correa, llévame contigo a misa.
Yo no soy sosa, hazme una sogá
con los collares, los collares de tu esposa.
Me gusta mucho tu aguilucho
como le gusta la trucha al trucho.
Por España, Paco, me pones bellaco
contra la pared, ven, fusírame.
Por España, papi, déjame bien guapi,
déjame coqueta en una cuneta. (Hudson, 2019, 3:00)



Esta es una de sus canciones más claramente reivindicativas, publicada el 12 de Octubre, día nacional de la hispanidad, y que termina con una imagen de ella con dos pegatinas en forma de toro que le tapan los pezones mientras ondea una bandera republicana.

Identidad y lenguaje performativo en Samantha Hudson

Samantha Hudson no tiene género. Vive sin identificarse con ninguno, ni resulta necesario para la comunidad que la sigue. No solo eso, sino que después de su «single» *Dulce y Bautizada*, de 2019, también proclamó su castidad sexual, contraria a la imagen de Samantha que observábamos en el documental de Porcel. Samantha adopta un discurso adecuado con el lenguaje de la comunidad LGBT, un lenguaje que ha sido consolidado durante pocos años de navegación por las redes, en las que se crean espacios y dialectos propios de ciertas comunidades concretas de personas. Samantha habla desde «la cultura del meme», desde el orgullo de la juventud, la satirización de la realidad, el desengaño de los grandes relatos y la crítica *queer*. Ha conseguido crear una identidad que se ha deshecho de la binariedad del género, de la necesidad sexual como impulso natural, de la objetividad científica como verdad y del capitalismo como única vía económica para la sociedad. ¿Y cómo lo hace? A través de vestir con bolsos horteras, llamando la atención, creando su propia identidad al margen de los discursos hegemónicos. Samantha proclama luchar contra las opresiones saliendo de fiesta, vistiendo de rosa, llevando tacones y yendo a comprar verdura.

En *Maricón* ya vimos su personalidad y la desaprobación de las creencias impuestas, además de la reivindicación a partir de proclamar la juventud y abanderar la postmodernidad y las connotaciones negativas que ha supuesto el término en gran parte de la crítica: la desesperanza, la decadencia, el festejo y la alienación al capitalismo. Con *Burguesa Arruinada* se dio a ver su modo de satirización, el inicio de su *Performance*. Utilizó un lenguaje culturalmente conocido, una imagen mil veces representada: la mujer acomodada arruinada, para introducir satíricamente la idea del marxismo, el fanatismo de la joven izquierda y, además, mostrar el glamur que también puede tener una mujer desquiciada. Es una estética *trash*. Samantha hace crítica del capitalismo desde la plena consciencia de su espacio en él, haciendo uso del absurdo: siguiendo su juego. Samantha se hipersexualiza, se cristianiza, se convierte en fanática de



eventos exclusivamente comerciales: *Hannah Montana*, *My Little Pony*, *50 Sombras de Grey*... Y, a partir de esa cotidianeidad consumista es capaz de criticar la realidad hablando su mismo idioma, aunque parezca sin sentido.

Pongamos algunos ejemplos para poder clarificar mejor el caso de Samantha Hudson. En *Eh!*, el podcast que realizó recientemente junto con Javi Ivàñez, al hablar de tiempo, menciona una frase así: «Supongo que de esto van las leyes de la física y esas movidas... Pero yo, como soy una chica guapa, pues estoy en otras» (Ivàñez, 2023-presente, 2:10). Parece ser que esto es un discurso que predomina en Samantha Hudson, quien se identifica, pues, a través de la figura de *bimbo*.

Bimbo es una palabra de habla inglesa que se utiliza para denominar a ese cliché estereotipo o arquetipo de rubia tonta, presumida, coquetona... y recientemente se ha convertido también en un movimiento contracultural de internet [...], una reivindicación en contra de la misoginia que sufren las mujeres que cumplen con estos arquetipos. (Ana Morgade, 2022, 4:14)

Esta crítica es una reivindicación teórica útil para reclamar la valía de las mujeres que cumplen con estas características, para que puedan permitirse también ser mediocres, ser tontas, y no cumplir las exigencias misóginas de validación femenina.

Otra de las cosas que me gustan del movimiento *bimbo* es la reivindicación del ser tonta, de no ser culta, de no tener que demostrar que tienes un discurso, que tienes conocimientos, que sabes de ciencia [...] no debes demostrarle a nadie que sabes de cosas para que te pongan en valor. [...] *Una rubia muy legal* es como la biblia de la *bimbo* [...] Que nos dejen ser mediocres, que nos dejen ser tontas. (Ana Morgade, 2022, 8:00)

Y de esta manera se expresa Samantha, con una reivindicación que solo explica en entrevistas, con una expresión femenina que reniega, a su vez del género, y que abraza la mediocridad y el costumbrismo. Es un cambio de personaje desde el lanzamiento de su primer *single*, pero es un cambio que podemos observar en su uso del lenguaje. En *Eh!* le preguntan si tiene filtros:



Depende. No es que tenga una mordaza en la boca y no diga lo que pienso, pero soy una chica que entiende el contexto en el q está, y como manejo un léxico que oscila entre lo más ordinario y vulgar y la abuela más de antaño, pues en vez de decir «pene» o «polla» pues digo «falo». (Ivànyez, 2023-actualmente, 9:55)

Así construye una identidad distinta, de *Cómeme el Coño* a *Dulce y Bautizada*, pero siguiendo su línea de humor absurdist, humor sin sentido: De *Chicote* a *Arturo Valls*. Esta es, pues, la construcción de una identidad performática. Utilizando el lenguaje como desierto, como posibilidad de creación. Samantha no repite sus discursos como verdades hegemónicas, sino que satiriza su identidad, marcada por la caída de los grandes relatos.

Samantha, pues, al comportarse como *bimbo*, al ir a contracorriente, siempre desde los movimientos contra culturales propios de la *generación Z*⁶, pero sin explicitar su discurso, sino simplemente explicando que las verduras son graciosas y la carne no tiene *glamour*, que no entiende las orejas o que considera a Sharpay Evans (personaje de la película *High School Musical*) como un referente cultural, genera esa ausencia de marco valorativo de referencia claro, como señalaba Rosaleny del humor postmoderno. Sin embargo, como hemos visto, la relatividad de su discurso también es amplia, Samantha sabe posicionarse y ejercer la *Performance* de su discurso: las mujeres *bimbo* somos tontas, y sin embargo es consciente de la misoginia de la concepción de la idea de *bimbo* y del «falso empoderamiento».

Desde un razonamiento crítico y un punto de vista bastante radical acerca del «falso empoderamiento», llevar escote, ser rubia, pelo largo, maquillada, tacón de stripper... Se habla de que ese empoderamiento no es real porque esos cánones de belleza dependen de un imaginario q dependen de la misoginia. Parece que ha surgido el movimiento opuesto que es que para liberarse tiene que hacer radicalmente lo contrario [...]. Entiendo el punto, pero me parece también que estamos dejando de lado y obviando el factor de que precisamente las mujeres que más misoginia sufren son precisamente las que cumplen con esos estándares [...]. Me parece también muy misógino atacar siempre a quienes cumplen con ese estereotipo. Estos

⁶ N.A. Generación de personas nacida entre mediados de los años 90 y mediados de los 2000.



serían más o menos los sedimentos del movimiento *bimbo*: decir que a lo mejor estás vistiendo de una manera típicamente misógina [...] pero que no por eso te mereces ser acribillada a comentarios y recibir implicaciones [...]. Yo creo que puedes hacer lo que quieras. (Ana Morgade, 2022, 4:58)

Como vemos, además, siguiendo el tercer punto de humor postmoderno que, en este estudio, categorizamos como performativo, Samantha reconstruye narrativamente la historia, contemplándola desde una perspectiva postmoderna, desde el humor, desde la creación de su propia historia cuestionando los anteriores discursos como, por ejemplo, la hegemonía de la binariedad de géneros. «Soy como una Marujita Díaz no Binaria» (Ivànyez, 2023-actualmente, 2:33). Se posiciona, efectivamente, en la izquierda, con un discurso ampliamente marxista: pero desde la *bimbificación*, desde el lenguaje de las redes, como en una puesta en escena de su canción *Burguesa Arruinada*. También se deshace de la razón: busca el humor sin sentido, las frases sin sentido, el absurdismo estético y existencial, sin dejar su esencia de lado, como afirmando que «nada tiene sentido, pero al menos soy guapa», con ese toque de humor desengañado tan característico de la postmodernidad. Y, finalmente, llegamos al séptimo punto de Rosaleny: la burla autoirónica. La propia canción de *Dulce y Bautizada* o otras como *Aburrida de estar Salida* hacen una autocrítica directa al discurso anterior hipersexualizado de la propia Samantha y, a su vez, también dejan abierta la opción a crítica del discurso actual. Samantha Hudson está en constante cambio, pero siempre dentro del absurdo, de la crítica a los grandes relatos y de la performatividad más absoluta: la creación de su identidad, variable, y de la realidad que le rodea (sin perder de vista las opresiones que todavía persisten, el capitalismo y la narratividad de los grandes relatos). Samantha es la constante creación despreocupada en el momento del cambio y el desengaño:

En general pues la vida me hace gracia, a veces disocio un montón y es como que tiende a existir el *rarísimo*. Ayer pensé que no entendía muy bien lo que eran las orejas. Disocio y, entonces, las cosas que mi cerebro asimila como reales, si es que mi cerebro asimila algo, de pronto es como que se me olvida y es como si las procesara por primera vez. Entonces, reconocer un rostro y ser consciente de que es algo habitual y lógico de repente como que ya no tengo esa sinapsis y se me olvida. (Ana Morgade, 2022, 0:55)



CONCLUSIONES

Performatividad como posibilidad de pensamiento postmoderno

Este estudio comenzó a partir de una hipótesis y la posibilidad de reconceptualización de la idea de *Performance* una vez aplicada a la postmodernidad. Esta hipótesis entendía la postmodernidad como una consecuencia directa de la caída de los metarelatos, teorizada por Lyotard en *La condición postmoderna*, y la performatividad como una manera de construir nuevos discursos a partir del lenguaje, disidentes a la realidad considerada objetiva. De esta manera cuestionaba la existencia de una esencia real de las cosas y volvía de nuevo a la cuestión clásica respecto a las representaciones como constructoras de la realidad. El objeto de estudio, Samantha Hudson, debía ser un claro ejemplo de sujeto que construye su realidad a partir de la performatividad.

En la primera parte del trabajo concluimos que el lenguaje puede, efectivamente, construir realidades sociales a partir de la repetición y la normalización de las ideas. En la segunda parte, pues, leímos a Lyotard y comprobamos que las grandes narraciones siempre repetidas, los relatos hegemónicos que marcaban la vida y el mundo, han caído. Entonces, nos preguntamos ¿qué pasó después? ¿qué es la postmodernidad? Pregunta que no pudimos llegar a responder. Lo que pudimos hacer, sin embargo, fue observar desde cerca una de las particularidades de la postmodernidad: la performatividad como paso adelante respecto a la ironía moderna. Fijándonos en esto, pudimos comprobar una de las maneras en las que el lenguaje es capaz de crear sentidos: deshaciendo, primero, el sentido de las cosas. Habitándonos al absurdo, reconociéndolo como tal, nos deshacemos de una ironía en base significante-significado, que busca el *significado* de las cosas, para pasar a una cadena de significante-significante que juega con el *sentido* de las cosas. Comprobado esto, quisimos observar cómo Samantha Hudson hace uso del lenguaje y del humor performativo para crear su identidad y su realidad, disidente a los discursos sociales y culturales. Hemos observado cómo funciona su humor postmoderno y cómo rodea el sentido de las cosas sin llegar a abrazarlo nunca por completo: Samantha juega con el sin-sentido, con el absurdo postmoderno.



Por lo tanto, como conclusión, quisiera remarcar la afirmación de Samantha en el podcast *Eh!* Cuando pide que no se la considere un adalid de la juventud postmoderna o una representante de la *generación Z*, como yo mismo planteaba al inicio de este estudio. Ella se considera a sí misma como una anomalía, una disidencia (min 8:20). Así pues, quisiera reafirmar la reconceptualización de *Performance*, pues la considero útil para la observación de la postmodernidad y el intento de su comprensión, pero no como una totalidad de cada sujeto, sino como una *posibilidad* de construcción de sentidos, tal y como hace Samantha Hudson, como una manera de vivir el absurdo, de concebir la postmodernidad que, hasta ahora, parece el epílogo de la historia.



REFERENCIAS

- Austin, J. L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós. (Edición de 2008)
- Blanchot, M. (1959). *El libro por venir*. Madrid: Ediciones Trotta. (Edición de 2005).
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós. (Edición de 1993).
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Ediciones Pre-textos. (Edición de 2005, Trad. J. L. Pardo Torio).
- Derrida, J. (1971). Firma, acontecimiento y contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra. (Edición de 1998, pp. 347-372).
- Derrida, J. (1998). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- De Santo, M. (2013). *Prolegómenos de la performatividad: Un diálogo posible entre J.L Austin, J. Derrida y J. Butler*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Ed. Clave Intelectual. (Edición de 2022).
- Han, B. C. (2010). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Ediciones Herder. (Edición de 2022).
- Herrera Guido, R. (2018). Michael Foucault: lenguaje, literatura y modernidad. *Revista Levadura*. Recuperado de <http://revistalevadura.mx/2018/07/20/michel-foucault-lenguaje-literatura-modernidad/>



Hudson, S. (2017). Soy Maricón [Canción]. En *Los Grandes Éxitos de Samantha*. Spotify.

Hudson, S. (2019). Burguesa Arruinada [Canción]. En *Los Grandes Éxitos de Samantha*. Spotify.

Hudson, S. (2021). Dulce y Bautizada [Canción]. En *Liquidación Total*. Subterfuge Records.

Hudson, S. (2021). Por España [Canción]. En *Liquidación Total*. Subterfuge Records.

Ivànyez, J. (Anfitrión). (2023-actualmente). *Eh!* [podcast]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Od_wlc0dfnc

Jameson, F. (1991). El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. (Trad. J. L. Pardo Torio).

Jameson, F. (1996). Teoría de la postmodernidad. Madrid: Ediciones Trotta. (Trad. C. Montolío y R. del Castillo).

Jerade, M. (2020). Repolitizando las deferencias. Derrida y la teoría de los actos de habla. ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política, (62), enero-junio, ISSN: 1130-2097. Universidad Adolfo Ibañez.

Lash, S. (1990). Sociología del Postmodernismo. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición de 2007).

Lyotard, J.-F. (1979). La condición postmoderna: Informe sobre el saber. Madrid: Ediciones Cátedra. (Edición de 2006, Trad. M. Antolín Rato).

Morgade, A. (Anfitrión). (2019-2022). *Vodafone Yu* [podcast]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=BX7l_0OXI8&t=301s



Reche, A. (2008). El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Ríos L., Martín. (2001). John Searle Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje. Madrid: Editorial Cátedra. Colección Teorema. (Traducción de L. Valdés Villanueva, Edición de 1994). Literatura y lingüística, (13), 223-229. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112001001300020>

Rosaleny, V. (2007). «Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía postmoderna» en *Thémata. Revista de Filosofía*. N°39. Universidad de Valencia.