

**LECTURAS**  
Serie **Estética**  
Director **CHARO CREGO**

UNAM  
BIBLIOTECA CENTRAL  
CLASIF. PN1584  
F5718  
MATRIZ 1499480  
NUM. ADO. 709673

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

TÍTULO ORIGINAL: *Ästhetik des Performativen*

© SUHRKAMP VERLAG, Frankfurt am Main, 2004

© ABADA EDITORES, S.L., 2011  
*para todos los países de lengua española*  
Calle del Gobernador, 18  
28014 Madrid  
tel.: 914 296 882  
fax: 914 297 507  
[www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

diseño **SABÁTICA**

producción **GUADALUPE GISBERT**

ISBN 978-84-15289-18-0  
depósito legal M-38232-2011

preimpresión **DALBERT ALLÉ**  
impresión **LAVEL**

**709673**

**ERIKA FISCHER-LICHTE**

# **Estética** **de lo performativo**

traducción

**DIANA GONZÁLEZ MARTÍN**  
**Y DAVID MARTÍNEZ PERUCHA**

introducción

**ÓSCAR CORNAGO**



Quiere la transformación. Oh, entusiámate por la llama dentro hay algo que se te escapa, que luce transformaciones; aquel espíritu que proyecta, que tiene la maestría de lo terrestre, nada ama tanto en la curva de la figura como el punto de inflexión.

Lo que se encierra en la permanencia ya es lo petrificado;

¿Vanamente se cree seguro al abrigo del gris anodino?

Espera, algo muy duro avisa a lo duro de lejos.

Ay... ¡se alza ausente martillo, prepara su golpe!

Al que como una fuente se derrama lo reconoce el reconocimiento; y lo lleva encantado por la alegre, serena creación, que a menudo concluye con el principio y comienza con el fin.

Todo espacio feliz es hijo o nieto de la separación

que ellos cruzan atónitos. Y Dafne, transformada,

quiere, desde que se siente laurel, que cambies en viento.

RAINER MARIA RILKE  
(trad. Eustaquio Barjau)

UNAM
BIBLIOTECA CENTRAL
PROV. <u>F22A</u>
FACT. <u>1890</u>
FECHA <u>2012</u>
PRECIO _____
F2 _____

## INTRODUCCIÓN

### «En torno al conocimiento escénico»

ÓSCAR CORNAGO  
CSIC / Madrid

Por fin el horizonte se nos aparece otra vez libre, aunque no esté aclarado, por fin nuestras naves pueden otra vez zarpar, desafiando cualquier peligro, toda aventura del cognoscente está otra vez permitida, el mar, *nuestro mar*, está otra vez abierto, tal vez no haya habido jamás *mar tan abierta*<sup>1</sup>.

Con estas palabras saludaba Nietzsche a comienzos de los años ochenta del siglo XIX el nuevo horizonte de conocimiento que se abría al mundo: «por fin nuestras naves pueden otra vez zarpar» —decía el filósofo eufórico ante los nuevos retos del saber— en *La gaya ciencia*, la ciencia alegre, un proyecto de conocimiento (de filosofía) que tenía en su centro el cuerpo puesto en escena, un cuerpo que siente, que siente nostalgia, siente enfermedades, siente alegría y dolor... sobre todo dolor.

En la política, como en las artes o la ciencia, la Modernidad se ha vivido como un período de cierre de lo que venía de atrás y apertura de un tiempo nuevo, el final de una historia y el comienzo de otra..., nuevas preguntas, nuevas necesidades, nuevos presentes, otras posiciones ante el pasado, ante esa misma historia de la política, las artes y las ciencias. Sobre este cuestionamiento de sus propias bases epistemológicas se ha ido construyendo; lo esencial de la Modernidad, más allá de fundamentalismos de uno u otro signo, radica en el sentido de este movimiento, de este estar-pensándose. Ese es el gesto —físico— con el que Nietzsche se pone en escena, y poniéndose en escena se realiza como cuerpo que piensa, como intelectual o como artista,

1 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, 1988, p. 254.

en definitiva como persona que piensa y pensando hace, la teatralización del pensamiento.

El libro que presentamos, *Estética de lo performativo*, de Fischer-Lichte, editado por primera vez por la editorial alemana Suhrkamp en 2004 y traducido ya a varios idiomas, se sitúa dentro de esta tradición cultural y artística de la Modernidad. El amplio recorrido que se abre desde la Ilustración, pasando por el Romanticismo alemán hasta llegar a teorías más recientes es el horizonte frente al que se construye; desde ahí se propone otra forma de entender el fenómeno «teatral» y, en términos más generales, el hecho escénico.

Así se suceden a lo largo de estas páginas referencias clásicas, desde Diderot, Engel y Rousseau, Goethe y Schiller, Nietzsche o Freud, pasando por algunos de los pioneros de la sociología, la antropología y las teorías culturales contemporáneas, como James George Frazer, Robertson Smith, Emile Durkheim, Georg Simmel, Walter Benjamin, hasta autores de la II mitad del siglo XX, como Merleau-Ponty, J. L. Austin, Erving Goffman, Victor Turner, Maturana y Varela, Gregory Bateson, Paul Watzlawick, Gilles Deleuze, René Girard o Judith Butler, por citar sólo algunos nombres de campos diversos de los que se hace eco este estudio.

Todo esto ha abierto un campo de trabajo dentro de las Humanidades y las Ciencias Sociales que ha llevado a repensar las bases de la propia Estética como eje fundamental en el planteamiento de la Modernidad. Algunas de las referencias más recientes con las que dialoga Fischer-Lichte, no tan conocidas en el ámbito hispanico, como el estudio de Gernot Böhme, *Atmósferas. Ensayo para una nueva estética* (*Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 1995) o el de Martin Seel, *Estética del aparecer* (*Ästhetik des Erscheinens*, 2000), dan buena cuenta de estas nuevas líneas de trabajo marcadas por un llamativo tono escénico sobre el que nos queremos extender a lo largo de esta introducción.

Es esta mirada de largo alcance la que nos permite acordar con el autor de *La ggya ciencia* que efectivamente, a pesar del transitado paisaje cultural en el que nos situamos, hay algo que se vuelve a abrir, una aventura nueva para el cognoscente. Y este reto, que a pesar de los años sigue reformulándose como nuevo,

tiene que ver con la escena, con el cuerpo y con la relación —en escena— con el otro. La condición de la Modernidad, es decir, el ser moderno, radica en la posibilidad de volver a repetir las palabras de Nietzsche, las mismas pero distintas; volver a afirmar la aventura del cognoscente, constatar una vez más que a comienzos del siglo XXI la empresa de pensar(se) en escena y desde la escena sigue siendo la misma que ha atravesado toda la Modernidad pero diferente, que el horizonte está abierto, que las naves pueden zarpar de nuevo.

El espacio abierto a partir de las propuestas teóricas de este volumen apunta otras posibilidades de plantear la comunicación escénica y pensar el lugar de lo escénico, otro modo de entender al hombre-actor; de entender lo que ocurre en ese lugar de la «actuación» y cómo se desarrolla, y sobre todo la importancia —y la responsabilidad— para todo ello de quien está delante, el hombre-espectador, presente físicamente, mirando y sintiendo lo que pasa, o sea, lo que le pasa. A partir de esta perspectiva la dimensión estética, que ha sido hasta finales del siglo XX uno de los enfoques por antonomasia para estudiar el arte en sí mismo y éste como metáfora de la realidad, se entrelaza con una dimensión ética con la que todavía la teoría y la historia del arte, y en términos más generales la ciencia, no sabe bien qué hacer. Si la teatralidad es un mecanismo que remite a un afuera de lo que estamos viendo, la ética ilumina la otra cara de ese afuera, un más allá de las formas, las estéticas y los criterios artísticos, que los sostiene al tiempo que se sitúa en otro lugar.

El momento señalado como período de consolidación de esta perspectiva —vamos a llamarla «performativa»—, reflejo a su vez de transformaciones culturales que se han ido dando en ámbitos diversos, son los años sesenta y setenta, período en el que la performatance se legitima como género artístico; una práctica que no por azar va a nacer unida a una intensa producción teórica y epistemológica. Sin embargo, la historia comienza siempre antes, y aunque en ciertos periodos los signos de cambio cobran mayor intensidad y las transformaciones se representan de manera más evidente, las evoluciones están ocurriendo constantemente. Por ello no es difícil encontrar antecedentes y precursores que antes

de esas fechas ya anunciaban lo que estaba por venir, la diferencia, lo que siempre está viniendo.

Desde este acercamiento culturalmente complejo dialogan propuestas artísticas de épocas y géneros distintos, como obras y fenómenos culturales de los siglos XVIII y XIX, pasando por referencias centrales en el teatro del siglo pasado como Gordon Craig, Eisenstein, Reinhardt, Piscator, Grotowski, el Living Theater, el Performance Group o Eugenio Barba, o más hacia el campo de la música, las artes de acción y el *body art* de la II mitad de siglo: John Cage, Marina Abramović, Joseph Beuys y el entorno de Fluxus, Chris Burden, Gina Pane, Michel Journiac, Herrmann Nitsch; hasta exponentes de la escena alemana más teatral de los años ochenta y noventa como Klaus Michael Grüber, Frank Carstoff, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel, Einar Schleef, al lado de otros nombres de diversa procedencia, unos bien conocidos en los circuitos internacionales, como Robert Wilson, Societas Raffaello Sanzio o Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña, junto a otros no tan conocidos como Cornerstone Theater o Angelus Novus.

No es una coincidencia que, a nivel metodológico, sean también los años sesenta y setenta cuando empieza a conformarse en el ámbito cultural y sobre todo universitario lo que comúnmente se conoce como «teoría», en aquel entonces en pugna con las metodologías historicistas. De aquel viejo debate entre teoría e historia, vamos a rescatar una frase de Foucault, de *Las palabras y las cosas*, un libro de 1966, en la que se afirma con una claridad difícil de rebatir que el Estructuralismo no es «un método nuevo», sino la «conciencia despierta e inquieta del saber moderno»<sup>2</sup>. Estas fueron las décadas del Estructuralismo, que luego el medio universitario iba a transformar en Postestructuralismo, los años de la Semiótica y las teorías sistémicas, de las teorías del caos y de la divulgación en las Humanidades de la física de micropartículas, los fractales, la ecología y el pensamiento de la complejidad.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, 1968, p. 206.

Algunos de estos enfoques resuenan en este volumen; unas veces porque sus instrumentos de análisis se apoyan en ellos, otras, al revés, porque le sirven para tomar distancia frente a ellos, como es el caso de la Semiótica.

Pero más allá de debates de época, a nivel metodológico una de las aportaciones del trabajo de Fischer-Lichte ya desde aquellos años es el haber sabido cruzar la teoría con la historia, pensar la teoría desde su acontecer histórico, en movimiento, y mirar la historia a partir de un aparato teórico hecho visible, discutido y abiertamente expuesto en relación con un presente, académico, cultural y escénico, desde el que se escribe. Separar una cosa de la otra, hacer teoría fuera de la historia, o historia sin un enfoque teórico que saque a la luz los instrumentos que se están utilizando para mirar el pasado, son pretensiones que esconden lo que no muestran, aunque el tiempo en algunos casos las justifique. En el prólogo a la tercera edición de la *Semiótica*, en 1994, cuyo segundo volumen estaba dedicado a la evolución histórica de los sistemas de significación escénicos, Fischer-Lichte insiste en este aspecto: «las definiciones de teatro nunca se refieren a la 'esencia' del teatro», sino que son «consideradas como instrumentos en función de las distintas finalidades del análisis en el marco de una determinada teoría»<sup>3</sup>.

La historia tampoco es cuestión de esencias, sino de movimientos; las esencias competen más bien al instrumental puramente teórico, es decir, una construcción abstracta, sobre la que se fundamenta un modo de mirar, un lugar desde el que colocarse frente a la escena (de la historia) y una actitud o potencia con la que sostener una actuación, desde un presente, en ese teatro de operaciones que es también el medio universitario. Y el sentido de la historia tiene que ver antes con la dirección de esos movimientos, hechos siempre desde un presente, que con el sentido de esos fundamentos que, en cuanto históricos, son también móviles.

<sup>3</sup> Erika Fischer-Lichte, *Semióthik des Theaters*. Bd. 1. Frankfurt, 1994, p. 2.

Esto explica que este libro no sea sólo un estudio *fundamentado* teóricamente de un modo de entender el funcionamiento de lo escénico a partir de su dimensión performativa, sino que sea también, antes que eso o necesariamente al mismo tiempo, un libro en el que se apunta una historia, una historia de las artes escénicas en la Modernidad, sobre todo a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, y de los modos culturales que las han acompañado; aunque esta perspectiva histórica haya quedado más desarrollada en otros trabajos de la autora como su *Historia breve del teatro alemán (Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 1992)* o el *Teatro desde los años sesenta. Las fronteras de la neovanguardia (Theater seit dem 60. Jahren. Grenzgänge des Neo-Avantgardes, 1999)*.

Pero además de esta historia, siempre está la otra, la historia de la que se forma parte por el hecho de estar haciendo, en este caso, teoría o historia, o ambas al mismo tiempo. Todo hacer —podemos afirmar retomando la perspectiva de trabajo que aquí se expone— es además, en alguna medida, un hacer historia. Por eso este libro no sólo proyecta un relato de las artes escénicas, resultado de una metodología y una teoría singular cuyo análisis es el objeto central del estudio, sino que también forma parte él mismo de otra historia.

Esta otra historia se inicia también, no por casualidad, en aquellos años setenta, los años de la semiótica, que en el caso de Fischer-Lichte se concretaron en monografías como *Significado. Una hermenéutica y una estética semiótica (Bedeutung—Einer semiotischen Hermeneutik und Aesthetik, 1979)*, previas a los tres volúmenes de su *Semiótica del teatro*, de 1983, traducida al castellano por Arco-Libros en 1999, y llega hasta esta *Estética de lo performativo*, resultado a su vez de varios proyectos de investigación que se han ido sucediendo. Entre medias, a la altura de los años noventa, vendría el estudio de la teatralidad como paradigma cultural de la Modernidad e instrumento de análisis en las Humanidades.

El concepto de «teatralidad», no sólo como objeto, sino como modo de estudio, como forma de mirar, sirvió para poner en escena los mecanismos de producción de significados en su proceso de funcionamiento y el resultado de estos procesos, las representaciones, que hasta entonces habían ocupado el centro de la aten-

ción. Este planteamiento «teatral» hizo posible tomar la distancia necesaria desde la que sacar a la luz lo que había alrededor de estos mecanismos semióticos, lo que los determinaba y sobre los que se construían, como el propio cuerpo del «actor», las mediaciones materiales o las formas de percepción, mediaciones que no se agotaban en esos procesos pero que los sostenían, y a cada una de las cuales Fischer-Lichte dedicó un volumen coordinado dentro de la serie *Theatralität*. Curiosamente, la cualidad de estos materiales que más va a interesar va a ser el hecho de que no se agoten en el mismo proceso de la comunicación artística y social.

El arco que se dibuja entre un momento y otro, entre el estudio de los signos y el enfoque performativo, deja ver algunos de los ejes que han guiado la evolución desde los años setenta, no sólo de lo que se ha ido estudiando en el campo de las Humanidades en cada momento, sino sobre todo de las metodologías que se han ido empleando, es decir, de las formas que ese estudio ha ido adoptando, de los modos de mirar o las formas —*despiertas e inquietas*, como diría Foucault— del saber moderno.

La posibilidad de los estudios teatrales como área de investigación y conocimiento —una línea de trabajo en cuyo desarrollo dentro del ámbito alemán y europeo Fischer-Lichte ha trabajado activamente—, y no sólo del teatro como aprendizaje de una técnica que se agota en sí misma convertida en espectáculo o de una historia desligada de las preguntas que en cada momento se plantea una sociedad, tiene que ver también con estas formas de saber que —nuevamente en los términos performativos de la *Estética*— son antes que nada unas formas de hacer y estar en la historia, de estar frente al otro, de situarse en un presente, escénico o académico, desde el que entender a través del pasado lo que ahora (nos) está pasando. Estas formas han ido cambiando a lo largo de la historia porque han ido cambiando los presentes desde los que se construye y se entiende esa historia, han ido cambiando las preguntas y las necesidades, han ido cambiando los contextos culturales y artísticos, las maneras de hacer política, el funcionamiento de la economía y los modos de plantearse el hecho social.

No es un azar que «teoría» y «teatro» compartan una misma raíz etimológica: hacer teoría como un modo de construir

una forma de mirar, de tomar distancia para desarrollar una perspectiva de estudio (de representación), es un modo de estar en un presente, es una manera de ser histórico y dialogar con la historia desde un espacio y un lugar concretos, desde un aquí y un ahora, desde un cuerpo; acercamientos que no son en primer lugar abstracciones. La actualidad de un tema, da lo mismo si es la Antigüedad clásica o el arte industrial tardorromano, sobre el que Alois Riegl estableció algunas de las bases de la teoría formal del arte, no depende del tema sino del modo como se aborda, del lugar desde el que se mira, de la escena en la que nos situamos para mirar. La historia no se construye como acumulación de pasados, sino como sucesión de presentes desde los que se proyectan esos pasados. No atender a los primeros para ver solamente los segundos, centrar la mirada en cualquier pasado sin saber que se mira desde un presente, es una forma de mixtificación que ha pesado en la propia historia del teatro, metáfora donde las haya para entender el funcionamiento de la historia siempre representada.

Esta *Estética* ocupa un lugar preciso dentro de ese recorrido, marca una estación de llegada que es a su vez un punto de partida, unas expectativas de futuro, de futuro de las artes escénicas y también del estudio de las artes escénicas como proyecto de investigación, creación y conocimiento dentro del paisaje en movimiento que conforman las distintas disciplinas académicas; una propuesta de estudio que se hace en relación, por tanto, con otras disciplinas que desde ámbitos como la filosofía y la estética, la antropología, la sociología, la teoría de los medios o de las artes en general están pensando también cómo seguir entendiendo esos aspectos tan amplios, pero tan concretos a la vez desde el punto de vista de su materialidad, que configuran lo escénico, aspectos como las formas de estar presente, los modos de entender el cuerpo y la acción, las maneras de percibir y recordar, la relación entre distintas materialidades, entre el cuerpo que actúa, la palabra escrita o la imagen, o la influencia de todo ello en la construcción de los significados.

Este estudio se sitúa en este momento, lo asume y lo discute. Para ello traza una genealogía a lo largo de la Modernidad de un

abánico de ideas que están en la base de este enfoque teórico y que marcan algunas de las diferencias del momento actual en el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales, como el concepto de lo performativo, en torno al cual gira una constelación de nudos teóricos y escénicos: presencia, comunidad, contacto, *liveness*, corporalidad, atmósferas, sonoridad, materialidad, auto-poiesis o liminalidad, por citar sólo algunos de los elementos de una enciclopedia cultural que expresa nuestro tiempo. Con esta finalidad se ha perfilado el instrumental de análisis, abandonando viejas concepciones acerca del hecho teatral para colocarse en un presente delimitado no sólo por las prácticas que caracterizan la escena contemporánea, sino por metodologías y líneas de trabajo procedentes de otros campos.

Este libro es, por tanto, el resultado del cruce entre un cierto paisaje histórico, artístico y cultural y un aquí y un ahora, fundamentado teóricamente, desde el que se mira y se construye ese paisaje. En ese cruce entre lo que se mira y desde donde se mira surge un presente, un presente escénico, un lugar en el que situarse, que podemos calificar también de «teatral» en el sentido que le daba Antoine Vitez al teatro como brújula para orientarse en el espacio.

Este recorrido metodológico, que es fácil de seguir atendiendo a la evolución de las disciplinas académicas desde los años setenta, pero que no se restringe a lo académico, no es objeto de discusión explícito en este libro, pero sí lo ha sido en otros de la misma autora, donde la necesidad de actualizar el campo de los Estudios Teatrales o de las Ciencias del Teatro —traduciendo literalmente el término alemán *Theaterwissenschaft*— ha sido objeto de su trabajo, como en su reciente *Ciencias del Teatro. Una introducción en los fundamentos de la materia (Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs, 2010)*.

El interés de Fischer-Lichte, directora durante las dos últimas décadas del Instituto de Ciencias Teatrales de la Universidad Libre de Berlín y miembro de varias instituciones de ámbito nacional y europeo dedicadas a la producción del conocimiento y las políticas científicas, por la evolución de los campos de saber y más concretamente del teatro como espacio de investigación ha

guiado buena parte de su actividad profesional. Lo más sorprendente de este currículum es que no ha dejado de mirar no sólo la escena, sino desde la escena, de manera que ha llegado a situar el conocimiento y sus formas de producción en lo más frágil y lo más difícil de aprehender, en la experiencia sensorial, en lo que ocurre en un espacio cuando un cuerpo actúa frente a otro.

Terminar vinculando el conocimiento y el acontecer estético a un proceso escénico «indisponible» (*unverfügbar*), una cualidad en la que se insiste a lo largo de estas páginas, quiere decir, al menos en lo que respecta a las artes escénicas, aunque no sería difícil considerarlo como paradigmático para el fenómeno artístico en general, que no hay una verdad del conocimiento que no pase por un aquí y un ahora concretos, que no pase por un presente escénico determinado por una serie de variables materiales que no son trasladables a ninguna otra situación; en otras palabras, el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos. El conocimiento es una cuestión física, como diría Nietzsche, y por ello ética, podemos añadir.

Y esto no sólo afecta al modo de plantear una discusión teórica, sino en primer lugar a los espacios donde se generan esas discusiones, es decir, al propio medio académico, como supo ver otro filósofo más contemporáneo lector del primero, Peter Sloterdijk, en su libro *El pensador en escena*, que ahora podríamos parafrasear como *el profesor en escena*, cuando afirma poniéndose la careta de Zaratustra «que no existe nada más indecente que la falta de energía que se presenta como ciencia», ni «nada más sospechoso que el miedo a la verdad que se hace pasar por conciencia crítica; y nada más falso que esa incapacidad de reconocimiento que se hace pasar por una facultad superior»<sup>4</sup>.

Es desde este lugar *fundamentalmente* teatral, pero teatral en el sentido en que lo presentaba Nietzsche, no como marca de lo falso, sino como necesidad de verdad y por tanto de aconteci-

miento (de esa verdad), que hay que entender la insistencia de Fischer-Lichte, aun a riesgo de producir disonancias estilísticas, en la exacta traducción de cada uno de los términos que conforman este nuevo panorama teórico. En el centro de este sistema de elementos teóricos está el concepto de «representación», como no podía ser de otro modo en esta historia *teatral* que viene de los años de la semiótica y el estudio de los sistemas de producción de significados. El concepto de representación es el convidado de piedra en esta tragedia del conocimiento que, como todas las tragedias, trata de la salvación, de la salvación *no en la historia* —que diría Benjamin, otra de las voces que resuenan en este relato—, sino *de la historia*; en este caso, desde el punto de vista metodológico, de la historia del conocimiento, que es también por exclusión la historia de aquello que tradicionalmente no ha formado parte de ella, no ya como objeto de conocimiento, sino como forma de conocimiento, como ha sido el cuerpo en tanto que posibilidad.

El término «re-presentación» remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos. El fundamento de la representación, lo representado, lo que en la tradición metafísica se ha considerado su «verdad», queda siempre fuera. Salvar el conocimiento de la historia de la representación, o de la historia del teatro como representación, no es empresa fácil, supondría abrirse a la posibilidad de la experiencia como forma del conocimiento. Desde esta dificultad podemos entender las palabras de Nietzsche al comienzo de esta introducción, su euforía ante una tarea inagotable, la tarea de ser humano —*demasiado humano*— no a partir de la asunción de una identidad previa, como actor en una representación ya escrita, en el sentido tradicional de la vida como teatro, sino como proceso inmediato de realización (escénica), un proceso que sólo puede entenderse como un continuo estar-haciéndose en cada espacio, en cada situación.

No es una coincidencia que sea éste —«realización escénica»— el término por el que se ha optado en sustitución de toda una serie de denominaciones que remiten ya sea a una realidad previa al propio hacer escénico, como «representación», «puesta en escena»,

4 Peter Sloterdijk, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia, 2000, p. 135.



«trabajo de dirección», ya sea a un material fijado, ya acabado como «obra», «espectáculo», «performance», «pieza» o «drama». Algunos de estos términos, especialmente el de «representación», son los que habitualmente se hubieran utilizado para traducir el original alemán «Aufführung» (representación en el sentido de realización) o la forma verbal «aufführen» (representar en el sentido de realizar). En su lugar se ha preferido subrayar la dimensión performativa de esta palabra, trasladándola al castellano como «realización escénica», que es el término que se va a utilizar en todo el libro en contextos que en otros estudios habrían hecho esperar algunas de las opciones antes mencionadas.

En tanto que «realización escénica» el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como «bucle de retroalimentación autopoético» («autopoietische feedback-Schleife»). El sentido de este proceso, que no se puede entender sino como algo que *está pasando*, está sujeto a lo que pueda ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan a otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto. Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje; ahí pasa algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia. Ligar el sentido de un acontecimiento, de una obra o una acción, de una historia o una persona, a ese momento de pérdida, de inestabilidad y quiebra, de aquello que más allá del lenguaje, de sus signos y significados, sólo pertenece a la experiencia, es entenderlo como algo vivo, algo que siempre va a ser otra cosa distinta de un significado, de una historia, de una imagen o un texto.

El lenguaje de Fischer-Lichte es de una claridad llamativa, más aún cuando se aplica a cuestiones teóricas complejas. Sin embargo, en esta *estética de lo performativo* lo más valioso, paradójicamente, no deja de ser aquello a lo que se quiere llegar, como el propio hecho escénico, pero que inevitablemente se escapa, incluso a pesar de

tanta claridad; lo que no está disponible a través de conceptos ni teorías, aunque sean éstos los que hagan posible, incluso con sus limitaciones —o mejor dicho, gracias a estas—, mirar hacia ese lugar. Una teoría es, igual que el teatro, una forma de organizar la mirada, y las teorías más valiosas, como las realizaciones escénicas —artísticas— más difíciles, son las que apuntan a un lugar que siempre se va a escapar porque siempre va a estar más allá o más acá de esa mirada, incorporándose en los cuerpos —valga la redundancia—, son las que se construyen desde los límites hechos visibles de estos cuerpos como máquinas de interpretar, y desde ahí permiten pensar —quiero decir: sentir— esa posibilidad de salvación, no en la historia, sino de la historia, de la historia de las representaciones o de la historia de las teorías, que es otra forma de representación. Para ello es necesario, volviendo otra vez al autor de *La goya ciencia*, la valentía para detenerse «ante la superficie, los pliegues, la piel; admirar la apariencia y creer en las formas, los tonos, las palabras»<sup>5</sup>, la valentía para ser profundos sin abandonar la superficie, sin abandonar la escena y el juego (de la escena), sin dejar de hacerse cargo —responsable— de lo que está ocurriendo, aquí y ahora.

5 Friedrich Nietzsche. *La goya ciencia*, *op. cit.*, p. 159.

ERIKA FISCHER-LICHTE

**Estética de lo performativo**

## I. FUNDAMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

El 24 de octubre de 1975 tuvo lugar un acontecimiento notable y digno de reflexión en la galería Krinzinger de Innsbruck. La artista yugoslava Marina Abramović presentó su performance *Lips of Thomas*. La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramović se dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de miel y la cuchara de plata. Lentamente empezó a vaciar el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramović se levantó, se dirigió hacia la pared en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne brotó sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha

de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramović permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance.

La performance había durado dos horas. En el transcurso de esas dos horas la performadora y los espectadores crearon un acontecimiento que difícilmente podía tener cabida o gozar de legitimación en el marco de las tradiciones, las convenciones y los estándares tanto de las artes visuales como de las escénicas. La artista no construyó ningún artefacto con las acciones que ejecutó; no creó ninguna obra con existencia independiente de ella misma, fijable o transmisible. No actuó como una actriz que interpreta el papel de un personaje dramático que come mucha miel, bebe mucho vino y se causa las más diversas heridas. El significado de sus acciones no era el de un personaje que se hiera a sí mismo, sino que, al realizarlas, Abramović se hirió de verdad. Maltrató su cuerpo forzando deliberadamente sus límites. Lo sometió a un exceso de substancias que, ingeridas en pequeñas dosis, pueden tener un efecto fortalecedor. En tal cantidad, sin embargo, producen indudablemente malestar e indisposición, síntomas que, curiosamente, la artista no dejó traslucir ni en la expresión de su rostro ni en sus movimientos. Además, se infligió lesiones tan duras que el público se vio obligado a poner fin a un dolor físico tan extremo. Pero la artista tampoco dio muestras de dolor: no se sorprendió ni gritó ni contrajo su rostro por el sufrimiento. Evitó mostrar cualquier indicio corporal que pudiera ser interpretado como evidencia de indisposición o padecimiento, sin permitirle en ningún momento al espectador saber con seguridad si se trataba de la expresión de un dolor verdadero o si, por el contrario, se trataba de un dolor sólo fingido. La artista se limitó a llevar a cabo acciones que transfor-

maron visiblemente su cuerpo —ingirió grandes cantidades de vino y miel y le produjo lesiones visibles—, sin mostrar signos externos de los estados internos causados por ellas.

De este modo sumió al espectador en una situación irritante, de profundos desconcierto y desasosiego, en la que normas, reglas y convenciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez. En la visita a una galería o a un teatro valía tradicionalmente la convención de que el papel del visitante era el de observador o espectador. Quien visita una galería contempla las obras expuestas desde una distancia mayor o menor, pero siempre sin llegar a tocarlas. El espectador, en el teatro, observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse, incluso en momentos de gran emoción o implicación internas, como cuando un personaje (Otelo) se dispone a matar a otro (Desdémona), pues es plenamente consciente de que el asesinato es sólo fingido y de que la actriz que interpreta a Desdémona al final aparecerá ante el telón y, junto al actor que encarna a Otelo, hará la consabida reverencia. En la vida cotidiana, por el contrario, es común intervenir inmediatamente cuando alguien amenaza con herirse a sí mismo o a herir a otro, incluso aunque con ello uno ponga en peligro su integridad física, y hasta su vida o las de otros. ¿Cuál de las dos normas debería haber seguido el espectador en la performance de Abramović? Se hirió, en efecto, a sí misma y estaba dispuesta a prolongar indefinidamente su autotortura. Si hubiera hecho lo mismo en cualquier lugar público, probablemente el espectador no habría vacilado demasiado tiempo en intervenir. Pero en este caso, ¿exigía el respeto a la artista que se la dejara llevar a cabo lo que parecían ser su plan y su intención artísticos? ¿No se corría el riesgo de arruinar su «obra»? Y por otro lado, ¿era compatible con criterios humanitarios y con la compasión humana contemplar tranquilamente cómo la artista se infligía lesiones? ¿Quería relegar al espectador al papel de voyeur? ¿O pretendía ponerlo a prueba para saber hasta qué punto debía llegar para que algún espectador pusiera fin a su tortura? ¿Qué norma debe prevalecer en una situación como ésta?

En su performance, y con su performance, Abramović creó una situación en la que hizo oscilar a los espectadores entre las

normas del arte y las de la vida cotidiana, entre postulados estéticos y éticos. Los precipitó a una crisis para cuya superación no podían recurrir a parámetros de conducta que todos pudieran reconocer y aceptar. Los espectadores reaccionaron, en primer lugar, mostrando justamente los signos corporales que la performeradora se había negado a mostrar: signos que se podían inferir a partir de estados internos, signos del increíble asombro que suscitó mientras comía y bebía, o del estupor que causó al romper la copa de cristal con la mano. Cuando la artista empezó a tallar la propia carne con una cuchilla de afeitar, se pudo oír literalmente cómo los espectadores contenían la respiración debido a la conmoción. Cualquiera que fueran las transformaciones que experimentaron los espectadores durante esas dos horas, transformaciones que se manifestaban visiblemente en su expresión corporal, desembocaron en la realización de una acción perceptible por todos que tuvo consecuencias perceptibles: pusieron fin a la tortura de la artista, y con ella a la performance.

Cuando en el pasado se hablaba del potencial transformador del arte, de su capacidad para transformar tanto al artista como a los receptores de la obra, se solía partir de una concepción del arte en la que al artista lo poseía la inspiración o en la que el receptor vivía una experiencia interior que, como al Apolo de Rilke, le gritaba: «tienes que cambiar tu vida». No obstante, es sabido que en todos los tiempos ha habido artistas que han maltratado su cuerpo. En leyendas o autobiografías de ciertos artistas se habla continuamente de problemas de insomnio, del consumo de drogas o de alcohol, de diversos excesos y también de autolecciones. Pero en esos casos, la violencia que los artistas ejercían contra su propio cuerpo no era presentada como arte ni tampoco era considerada así por los demás<sup>1</sup>. Prácticas similares les fueron, en el mejor de los casos, toleradas a artistas de los siglos diecinueve y veinte, que son los inspiradores de los actuales, aceptán-

1 El caso de Antonin Artaud es una excepción. No fue el escenario el lugar sobre el que puso en práctica su idea de un teatro de la crueldad, un teatro como peste, que depara la muerte o la curación, sino en su propio cuerpo, maltratado por las drogas y la aplicación de electroshocks.

dolas como posible fuente de inspiración para sus logros artísticos o como precio a pagar por la consecución de la obra, pero sin considerar que le añadirían nada a ésta.

Por el contrario, hubo —y hay— otros ámbitos culturales en los que las prácticas por las que personas se infligen lesiones y se exponen a peligros graves no sólo se consideran «normales», sino incluso ejemplares y paradigmáticas. Me refiero sobre todo a los ámbitos de los rituales religiosos y de los espectáculos de feria. En muchas religiones se atribuye a los ascetas, eremitas, faquires o yoguis un estatus espiritual especial, pues no sólo se exponen a privaciones y peligros inconcebibles para los demás mortales, sino que se infligen las más increíbles torturas. Mucho más asombroso es aún el hecho de que, en determinadas fechas, grandes masas se sometan a tales prácticas, como en el caso de la flagelación. Práctica individual o grupal de frailes y monjas desde el siglo once, la autoflagelación se ha retomado posteriormente en las formas más diversas: por una parte, por procesiones de flagelantes que, desde mediados del siglo trece y durante el catorce viajaban por Europa y realizaban sus rituales públicamente, a menudo ante una audiencia numerosa; y por otra, por comunidades de penitentes, muy extendidas sobre todo en los países de lenguas latinas, cuyos miembros se azotaban mutuamente en diversas ocasiones. En la procesión del Viernes Santo en España y en determinados lugares del sur de Italia, durante la liturgia de Semana Santa y la procesión del Corpus Christi, todavía hoy se mantiene la práctica de la flagelación voluntaria.

A partir de la descripción de la vida de los Dominicos del convento Unterlinden, cerca de Colmar, redactada por Katharina von Gebersweiler a principios del siglo catorce, sabemos que la flagelación voluntaria era una parte fundamental —cuando no la culminación— de la liturgia:

Al final de las oraciones matutina y nocturna, las hermanas permanecían en el coro, se quedaban de pie y rezaban hasta que recibían la señal para emprender sus ejercicios de devota veneración. Algunas se atormentaban con genuflexiones mientras alababan a Dios. Otras, abrasadas por el fuego del amor divino, eran incapaces de

contener las lágrimas, y las acompañaban con lamentos de devoción. Estaban allí sin moverse hasta que se colmaban con nueva gracia y hallaban a «aquél que ama su alma» (*Cantar de Salomón* I, 7). Otras, por su parte, atormentaban diariamente su carne con los más duros malos tratos: unas con varas de abedul, otras con látigos formados por tres o cuatro correas anudadas, unas terceras con cadenas de hierro, y aun otras con flagelos provistos de espinas. En Adviento y durante toda la Cuaresma, las hermanas se dirigían a la Sala Capitular o a otros lugares de reunión tras las oraciones matutinas y magullaban sus cuerpos severamente con los más variados instrumentos de flagelación hasta que brotaba la sangre, tanto era así que el azote de los latigazos resonaba por todo el convento y ascendía, más dulce que cualquier otra melodía, hasta los oídos del Señor Dios de Sabaoth<sup>2</sup>.

El ritual de la autoflagelación llevaba a las monjas más allá de su vida conventual y las trasladaba a un estado que poseía un potencial transformador. La tortura que infligían a su carne y la violencia que ejercían sobre su cuerpo operaban una perceptible transformación de su físico, que se hacía efectiva asimismo como proceso de transfiguración espiritual: «A aquellos que se acercaban a Dios por todos estos caminos se les iluminaba el corazón, se les purificaban los pensamientos, se liberaban de sus pasiones, se les aclaraba la conciencia y su espíritu se elevaba hacia Dios»<sup>3</sup>.

La autoflagelación voluntaria, que inflige daño al cuerpo con el fin de conducir a una transformación espiritual, es reconocida todavía hoy por la Iglesia Católica como una de las prácticas para penitentes<sup>4</sup>.

2 Jeanne Ancelet-Hustache, «Les *Vivae sororum* d'Unterlinden», Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar», en: *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Âge* (1930), pp. 317-509, pp. 340 y s. Agradezco esta referencia a la obra de Niklaus Largier *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, Munich, 2001, pp. 29 y ss.

3 Ancelet-Hustache, «Les *Vivae sororum* d'Unterlinden», p. 341. cit. por Largier 2001, *Lob der Peitsche*, p. 30.

4 Véase E. Bertaud, «Discipline», *Dictionnaire de spiritualité* 3, Paris, 1957, donde se

Un segundo ámbito en el que se aceptan las autolesiones y la exposición voluntaria al peligro es el de los espectáculos de feria. En ellos se llevan a cabo prácticas que, en «condiciones normales», implican graves lesiones. Sin embargo, a quienes las realizan, por ejemplo en los números en los que tragan fuego o espaldas, o cuando se perforan la lengua con agujas, milagrosamente no les ocurre nada. Por otro lado, los artistas circenses ejecutan otras acciones extremadamente peligrosas que los ponen en peligro real, y en las que arriesgan incluso la vida. La maestría de este tipo de artistas se demuestra, pues, por su capacidad de afrontar el peligro. En pruebas como los ejercicios sobre el alambre sin red, la doma de fieras y el adiestramiento de serpientes, basta con que la concentración del acróbata o del domador se relaje una fracción de segundo para que el siempre acechante peligro se haga realidad: el acróbata cae al suelo, el domador es atacado por el tigre y el encantador de serpientes es mordido o estrangulado por ellas. Éste es el momento más temido por el público y al mismo tiempo el más febrilmente esperado, el momento al que, llegue a hacerse realidad o no, se orientan sus miedos más profundos, su fascinación y su curiosidad morbosa. En estos espectáculos lo esencial no es tanto la transformación de los actores, o incluso la de los espectadores, cuanto la exhibición de la singular fuerza física y mental de los artistas circenses, cuyo objetivo es asombrar y maravillar al público, precisamente el tipo de emoción por la que los espectadores de Abramović se sintieron atrapados.

La transformación de los espectadores en actores constituye la segunda peculiaridad de la performance de Abramović. A este

menetona que la autoflagelación, si se practica en las condiciones moderadas «en las que ellos las llevan a cabo», permite «acercarse con humildad al sufrimiento de Cristo durante su flagelación. [...] La práctica de la flagelación de ningún modo pertenece a la espiritualidad monástica primitiva o al primer cristianismo, en los que los auténticos ejercicios de penitencia, el ayuno, la castidad y la vigilia, estaban en la oración. La flagelación, por tanto, debe considerarse una práctica digna de atención, que se practicaba desde su popularización de mano de los Santos y que hoy constituye una parte fundamental de la vida religiosa» (p. 1310), cit. por Largier 2001, *Lob der Peitsche*, p. 40.

respecto pueden mencionarse ejemplos de distintos ámbitos culturales, como los rituales penales de inicios de la Modernidad. Como ha mostrado Richard van Dülmen, después de una ejecución pública los espectadores se apiñaban alrededor del cadáver para poder tocar su cuerpo, su sangre, sus miembros e incluso la soga con la que había sido ajusticiado. De ese contacto esperaban obtener la curación de ciertas enfermedades y, en un sentido más amplio, la garantía de su bienestar y de su integridad física<sup>5</sup>. Esta transformación del espectador en actor se realizaba con la esperanza de un cambio duradero en el propio cuerpo. Su fin era, así, completamente distinto del de la transformación que experimentó el espectador en la performance de Abramović, pues en este último caso no se trataba de la salud física del espectador, sino de la de la artista. Con las acciones que, por medio del contacto con la performeradora, lo transformaron en actor, el espectador pretendía salvaguardar la integridad física de la artista. Por lo tanto, sus acciones eran consecuencia de una decisión ética orientada hacia otra persona, en este caso la artista.

En este mismo sentido, se diferenciaban también radicalmente de las acciones por las que los espectadores se transformaban en actores durante las *serate* futuristas, las *soirées* dadaístas y los «tours guiados» de los surrealistas de principios del siglo veinte. Pues en dichos casos se impelía a los espectadores a la acción mediante *shocks* sabiamente administrados. La transformación del espectador en actor se seguía, con un cierto automatismo, de la pauta de la escenificación y su realización estaba muy lejos de ser el resultado de una decisión consciente de los espectadores, según se puede inferir sin mayores dificultades a partir de los informes sobre ese tipo de actos y de los los manifiestos de los propios artistas. En su manifiesto «El teatro de variedades» (1913), Filippo Tommaso Marinetti, por poner un solo ejemplo, propone las siguientes estrategias para provocar a los espectadores:

5 Véase al respecto Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Straftatue der frühen Neuzeit*, München, 1988, especialmente pp. 161 y ss.

Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado, suscite la hilaridad general. (El frac o la *toilette* dañada serán naturalmente pagados a la salida). —Vender el mismo asiento a diez personas: lo que implica embarazo, escaramuzas, altercados—. Ofrecer asientos gratuitos a señores o señoras notablemente maniáticos, irritables o excéntricos, que vayan a provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a las mujeres u otros comportamientos extraños. Espolvorear los asientos con polvos que provoquen picores, estornudos, etc.<sup>6</sup>

Se trataba aquí, pues, de un espectáculo artístico en el que los espectadores se convertían en actores por el impacto del *shock*; además, el resto de los espectadores y los organizadores del acto los veían por momentos enfadados, irritados, risueños, enfurecidos, e incluso en otros estados de ánimo. En la performance de Abramović la transformación de algunos espectadores en actores suscitó emociones encontradas entre los demás espectadores: vergüenza, por ser demasiado cobardes para intervenir, enfado quizá, o acaso ira porque la performance hubiera terminado antes de tiempo y no se hubiera podido comprobar hasta qué punto estaba dispuesta a llegar la artista en su tortura voluntaria. Quizá también sentimientos positivos como alivio y satisfacción porque alguien se decidiera por fin a dar por terminado el suplicio, el de la performeradora y probablemente el de algunos de los espectadores<sup>7</sup>.

6 Filippo Tommaso Marinetti, «El teatro de variedades», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*, Madrid, 1999, p. 119.

7 A eso mismo se refería la artista de performance Rachel Rosenthal cuando afirmó que «[i]n performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority. [...] In any case, the performer holds the reins. [...] The audience usually 'gives up' before the artist.» Rachel Rosenthal, «Performance and the Masochist Tradition», en *High Performance*, invierno 1981/2, p. 24.

respecto pueden mencionarse ejemplos de distintos ámbitos culturales, como los rituales penales de inicios de la Modernidad. Como ha mostrado Richard van Dülmen, después de una ejecución pública los espectadores se apiñaban alrededor del cadáver para poder tocar su cuerpo, su sangre, sus miembros e incluso la soga con la que había sido ajusticiado. De ese contacto esperaban obtener la curación de ciertas enfermedades y, en un sentido más amplio, la garantía de su bienestar y de su integridad física<sup>5</sup>. Esta transformación del espectador en actor se realizaba con la esperanza de un cambio duradero en el propio cuerpo. Su fin era, así, completamente distinto del de la transformación que experimentó el espectador en la performance de Abramović, pues en este último caso no se trataba de la salud física del espectador, sino de la de la artista. Con las acciones que, por medio del contacto con la performadora, lo transformaron en actor, el espectador pretendía salvaguardar la integridad física de la artista. Por lo tanto, sus acciones eran consecuencia de una decisión ética orientada hacia otra persona, en este caso la artista.

En este mismo sentido, se diferencian también radicalmente de las acciones por las que los espectadores se transformaban en actores durante las *serate* futuristas, las *soirées* dadaístas y los «tours guiados» de los surrealistas de principios del siglo veinte. Pues en dichos casos se impelía a los espectadores a la acción mediante *shocks* sabiamente administrados. La transformación del espectador en actor se seguía, con un cierto automatismo, de la pauta de la escenificación y su realización estaba muy lejos de ser el resultado de una decisión consciente de los espectadores, según se puede inferir sin mayores dificultades a partir de los informes sobre ese tipo de actos y de los los manifiestos de los propios artistas. En su manifiesto «El teatro de variedades» (1913), Filippo Tommaso Marinetti, por poner un solo ejemplo, propone las siguientes estrategias para provocar a los espectadores:

5 Véase al respecto Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtsstrafen und Strafkritik der frühen Neuzeit*, München, 1988, especialmente pp. 161 y ss.

Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado, suscite la hilaridad general. (El frac o la *toilette* dañada serán naturalmente pagados a la salida). —Vender el mismo asiento a diez personas: lo que implica embarazo, escaramuzas, aliercados—. Ofrecer asientos gratuitos a señores o señoras notablemente maniáticos, irritables o excéntricos, que vayan a provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a las mujeres u otros comportamientos extraños. Espolvorear los asientos con polvos que provoquen picores, estornudos, etc.

Se trataba aquí, pues, de un espectáculo artístico en el que los espectadores se convertían en actores por el impacto del *shock*; además, el resto de los espectadores y los organizadores del acto los veían por momentos enfadados, irritados, risueños, enfurecidos, e incluso en otros estados de ánimo. En la performance de Abramović la transformación de algunos espectadores en actores suscitó emociones encontradas entre los demás espectadores: vergüenza, por ser demasiado cobardes para intervenir, enfado quizá, o acaso ira porque la performance hubiera terminado antes de tiempo y no se hubiera podido comprobar hasta qué punto estaba dispuesta a llegar la artista en su tortura voluntaria. Quizá también sentimientos positivos como alivio y satisfacción porque alguien se decidiera por fin a dar por terminado el suplicio, el de la performadora y probablemente el de algunos de los espectadores<sup>7</sup>.

6 Filippo Tommaso Marinetti, «El teatro de variedades», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*, Madrid, 1999, p. 119.

7 A eso mismo se refería la artista de performance Rachel Rosenthal cuando afirmó que «[i]n performance art, the audience, from its role as sadist, subtly becomes the victim. It is forced to endure the artist's plight emphatically or to examine its own response of voyeurism and pleasure, or smugness and superiority. [...] In any case, the performer holds the reins. [...] The audience usually gives up before the artist.» Rachel Rosenthal, «Performance and the Masochist Tradition», en *High Performance*, invierno 1981/2, p. 24.



Independientemente de cómo pudiéramos juzgar las coincidencias y las diferencias tras un análisis pormenorizado, no se puede pasar por alto que la performance de Abramović presentaba rasgos tanto de ritual como de espectáculo, que oscilaba permanentemente entre su condición de ritual y su condición de espectáculo. Como ritual<sup>8</sup> causó la transformación de la artista y la de algunos espectadores, sin que ello tuviera como consecuencia, como suele ser el caso en los rituales, un cambio de estatus público o de identidad. Como espectáculo causó asombro y repulsa en los espectadores, les asustó y les incitó al voyeurismo.

Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte. En este caso se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo la artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance.

Esto no significa que para el espectador no hubiera nada que interpretar o que los objetos empleados y las acciones que se llevaron a cabo con ellos —y con respecto a ellos— no pudieran interpretarse como signos. La estrella de cinco puntas, por ejemplo, podría aludir a una gran variedad de contextos míticos, religiosos, culturales, históricos y políticos, sin dejar ni mucho menos de lado la posibilidad de interpretarla como referencia al símbolo de la Yugoslavia socialista. Cuando la artista enmarcó su fotografía con una estrella de cinco puntas y luego se talló otra igual en el vientre, el espectador pudo interpretar estas acciones como un signo de la ubicuidad del Estado, que constriñe al individuo con sus leyes, normas e injusticias, como signo de la violencia que ese mismo Estado ejerce sobre el individuo, y que se inscribe en su cuerpo. Cuando la performeradora, sentada en la mesa cubierta con un mantel blanco, usó una cuchara de plata y una copa de cristal, el espectador pudo entenderlo como la reproducción de

8 Para el concepto de ritual, véase el capítulo sexto, apartado 3: «Liminaridad y transformación».

las condiciones de la vida cotidiana en un entorno burgués —aun que la exagerada ingesta de miel y de vino podía implicar tal vez una crítica a la sociedad de consumo y de despilfarro capitalista y burguesa. O quizá observara en estas acciones una alusión a la Eucaristía. Si se centraba en este contexto, el espectador podría haber interpretado la flagelación como una referencia al tormento de Cristo y a los flagelantes cristianos, pero si elegía otro, podía haberse asociado con castigos y torturas estatales, o incluso con prácticas sexuales sadomasoquistas. Asimismo, cuando la artista se tendió con los brazos abiertos sobre la cruz de hielo, el espectador probablemente lo asociara con la crucifixión de Cristo. Y su propia iniciativa de bajarla de la cruz quizá la entendiéramos como un modo de evitar la repetición de la muerte de Cristo como sacrificio, o como una recreación del descenso de la cruz. El espectador podría haber interpretado el conjunto de la performance como un acto de oposición a la violencia infligida al individuo por parte del Estado, en su nombre y en el de la comunidad, una violencia entendida no sólo en sentido político, sino también religioso. Una violencia, en fin, que él mismo se ve obligado a infligirse. En este caso, es probable que el espectador la hubiera entendido como una crítica a determinadas condiciones sociales, las que hacen posible que el individuo sea víctima del Estado y le obligan a ser víctima de sí mismo.

Tales interpretaciones, por más que puedan parecer plausibles en una reflexión posterior, quedan fuera del acontecimiento de la performance. Además, durante su transcurso, los espectadores no pudieron aventurarse a tales hipótesis interpretativas más que de manera muy limitada. Pues el significado de las acciones ejecutadas por la performeradora no se limitaba a «comer y beber en exceso». «tallarse una estrella de cinco puntas en el vientre» o «autoflagelarse»; al contrario, las acciones realizaban exactamente lo que significaban. Constituyeron una nueva realidad, una realidad propia, tanto para la artista como para los espectadores. Esta realidad no fue solamente interpretada, sino que fue sobre todo y principalmente experimentada en sus efectos. Causó a los espectadores asombro, espanto, repulsa, repugnancia, malestar,

vértigo, fascinación, curiosidad, compasión, agonía y les precipitó a realizar a su vez acciones constitutivas de realidad. Es de suponer que las emociones que se suscitaron, tan intensas como para que algunos de los espectadores finalmente se decidieran a intervenir, excedieron con creces las posibilidades de la reflexión y los esfuerzos de constitución de significado y de interpretación del acontecimiento. No se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión.

De esta manera, la performance creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su significación, entre significativo y significado.

Tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica es esencial distinguir netamente entre sujeto y objeto. El artista, sujeto (1), crea la obra de arte como un artefacto separable, fijable, transmisible e independiente de sí. Dada esta primera premisa, un receptor cualquiera, sujeto (2), puede hacerla objeto de su percepción y de su interpretación. El artefacto fijable y transmisible, la obra de arte como objeto, garantiza que el receptor se pueda poner frente a ella una y otra vez, que descubra continuamente en ella nuevos elementos estructurales y que le pueda atribuir siempre significados nuevos y distintos.

La performance de Abramovič no brindaba esta posibilidad. Como ya se ha mencionado, la artista no fabricó ningún artefacto, sino que trabajó sobre su propio cuerpo y lo modificó ante los ojos de los espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de la artista y de los receptores, Abramovič creó un acontecimiento en el que todos los presentes se vieron involucrados. Este hecho implica que los espectadores tampoco tenían frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Tuvo lugar una situación *hic et nunc* en la que los presentes, que compartían un mismo espacio y tiempo, se convirtieron en cosujetos. Sus accio-

nes desencadenaron reacciones psicológicas, afectivas, volitivas, energéticas y motoras que dieron lugar a su vez a otras acciones. Mediante este proceso, la relación dicotómica entre sujeto y objeto se transformó en una relación oscilante en la que las respectivas posiciones no se podían determinar ya con claridad ni se podían diferenciar netamente. Los espectadores que entraron en contacto con la artista para bajarla de la cruz de hielo ¿establecieron acaso una relación entre cosujetos? O, por el contrario, su intervención, realizada sin su requerimiento ni su consentimiento expreso, ¿convirtió a la artista en objeto? O planteado a la inversa, ¿no serían acaso los espectadores los que terminaron convertidos en marionetas y objetos de la artista? No disponemos de una respuesta clara y unívoca a estas preguntas.

La alteración de la relación entre sujeto y objeto está estrechamente vinculada con la transformación de la relación entre materialidad y significación, entre significativo y significado. Tanto en la estética hermenéutica como en la semiótica todo se orienta a la consideración de la obra de arte como signo, de lo que no se puede colegir que pasen por alto la materialidad de la obra, muy al contrario, pues a cada uno de los detalles del aspecto material se le presta gran atención. Pero todo lo perceptible de ese aspecto material se considera como signo, y se interpreta en consecuencia: sea el grosor de las pinceladas y los matices específicos de color en una pintura, o el sonido, la rima y la métrica de un poema. De este modo, cada elemento se convierte en un signifiicante al que se le pueden atribuir significados. Así, en la obra de arte no hay nada más allá de la relación entre significativo y significado, sin perjuicio de que a un mismo significativo se le puedan atribuir los más diversos significados.

Es cierto que en la performance de Abramovič, el espectador podría muy bien haber llevado a cabo los preceptivos procesos de constitución de significado y haberle asignado el suyo a cada uno de los objetos y de los actos, como muestran las hipótesis de interpretación para un espectador ficticio mencionadas más arriba. De igual modo, es evidente que las reacciones físicas de los espectadores suscitadas al observar las acciones de Abramovič no se pueden reducir a los posibles significados que esos mismos espectadores

quieran atribuirles. Si cuando Abramović se rasguñó la estrella en la piel los espectadores apenas pudieron contener la respiración o sintieron náuseas, no se debió a que interpretaran tal acción como la inscripción de la violencia del Estado en el cuerpo, sino a que vieron brotar la sangre e imaginaron el dolor en el propio cuerpo, y esa percepción incidió directamente en su reacción corporal. La corporalidad o materialidad de la acción prevaleció en este caso claramente sobre la signicidad. Es decir, que la corporalidad o materialidad no ha de ser entendida como excedente físico en el sentido de un resto irredimible, «un resto terrenal que sobrellevar penosamente»\*, pues no surge de los significados que se le asignan a cada acción. Es, al contrario, anterior a todo intento de interpretación que pretenda ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. El efecto físico motivado por las acciones parece prevalecer en este caso. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que precisamente ese efecto —el corte en la respiración o la sensación de náusea— sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión. Una reflexión que probablemente se dirija menos a los significados atribuibles a cada acción que a la pregunta de por qué una acción determinada ha desencadenado una determinada reacción. ¿Qué relación hay en este caso entre efecto y significado?

Por un lado, estos desajustes en las relaciones entre sujeto y objeto y entre los estatus material o corporal y el de significante, tal y como se proponen en la performance *Lips of Thomas* de Abramović, parecen establecer una nueva relación entre las categorías de sentir, pensar y actuar, en cuya investigación detallada entraremos más adelante. En cualquier caso, a los espectadores se les autoriza a actuar, a participar como actores.

Por otro lado, estos desajustes ponen en cuestión la distinción tradicional, precisamente en tanto que heurística, entre estética

\* Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*, versos 11954 y ss. [Nota de los T.: distinguiremos a partir de ahora las notas de la autora de las de los traductores numerando las primeras y marcando con un asterisco las segundas].

de la producción, estética de la obra y estética de la recepción, y hacen que quede obsoleto. Pues si no puede hablarse ya de una obra de arte que exista independientemente de su productor y de su receptor, si en lugar de ella nos encontramos frente a un acontecimiento en el que todos los participantes están involucrados —aunque en distinta medida y con distinta función—, y si la «producción» y la «recepción» tienen lugar en el mismo espacio y tiempo, parece extremadamente problemático continuar operando con parámetros, categorías y criterios desarrollados en el ámbito de tres estéticas distintas. Como mínimo hemos de volver a examinarlas para comprobar en qué medida siguen siendo instrumentos idóneos.

Esta revisión parece especialmente urgente si tenemos en cuenta que *Lips of Thomas* no fue desde luego ni el único ni el primer acontecimiento artístico en el que las antedichas relaciones sufrieron una redefinición. A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado e insoslayable giro performativo<sup>9</sup> que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance. Desde entonces, las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues, se ha tendido progresivamente a la creación no tanto de obras de arte cuanto de acontecimientos, que se empezaron a realizar con llamativa frecuencia en forma de realización escénica\*.

<sup>9</sup> Para el concepto de lo performativo, de la manera que lo entenderemos aquí, véase el capítulo segundo.

\* La estética de lo performativo de Fischer-Lichte, como se dedicará a explicar ella misma por extenso, se basa en una cierta comprensión del concepto de *Aufführung*, un término que en circunstancias normales traduciríamos sin más por 'representación', como cuando hablamos de una representación teatral u operística. Sin embargo, la carga teórica del término español, de la que está libre la voz alemana, y, más en segundo término, su polisemia, lo hacen incompatible con los supuestos teóricos mantenidos en este libro. La autora parte de que la *Aufführung* (que verteteremos por 'realización escénica') no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previa-mente —en general, un texto dramático—, lo que convierte al término 'repre-

En las artes visuales el carácter de realización escénica predominaba ya en el *action painting* y en el *body art*, como ocurriría posteriormente también en las esculturas de luz y en las videoinstalaciones, entre otros. En ellas, o bien el artista se presentaba a sí mismo ante el público en la acción de pintar y exhibía su cuerpo, que previamente había caracterizado de un modo particular y/o con el que actuaba de manera singular, o bien se invitaba al observador a moverse por la exposición y a interactuar con los elementos expuestos mientras los otros asistentes observaban. La visita se convertía en muchos casos en la participación en una realización escénica: muchas veces se trataba además de experimentar la especial atmósfera creada en los distintos espacios que rodeaban a los visitantes.

Fueron sobre todo artistas visuales y plásticos, como Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o los artistas del accionismo vienes que crearon en los años sesenta el nuevo género del arte de acción y de la performance. Desde principios de los sesenta hasta hoy mismo, Herrmann Nitsch lleva a cabo acciones consistentes en desollar y despedazar un cordero en las que no solamente los actores, sino también los demás participantes entran en contacto con objetos tabuizados en otros contextos, en ellas es posible además tener experiencias sensorialmente singulares. En las acciones de Nitsch los espectadores se involucran también físicamente, y se convierten en actores: se les rocía con sangre, excrementos, agua de fregar y otros fluidos, y se les da la oportunidad de chapotear en ellos, de destripar ellos mismos al cordero, de comer carne y de beber vino<sup>10</sup>.

sentación' en inadecuado para transmitir su significado. Lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores. Es justamente performativo, de ahí que tanto el sustantivo *Aufführung* como el verbo *aufführen* se correspondan con bastante exactitud con los términos ingleses *performance* y *perform* respectivamente. Nos decidimos, pues, por 'realización escénica', a pesar de que no es de uso común —como sí lo es la voz alemana—, porque además de expresar con bastante exactitud el significado del término original conserva las nociones de actividad y de transitividad. Cuando el contexto lo aconseje usaremos meramente el término 'realización'.

También a principios de los sesenta los artistas FLUXUS comenzaron a realizar sus acciones. En su tercera acción, que tuvo lugar en el Auditorium Maximum de la Technische Hochschule de Aquisgrán el 20 de julio de 1964, téngase en cuenta la fecha<sup>11</sup>, y que llevaba el título *Actions / Agit Pop / De-collage / Happening / Events / Antiart / L'austrisme / Art total / Refluxus — Festival der neuen Kunst*, participaron los artistas FLUXUS Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Køpcke, Thomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell y Emmett Williams. En otra de sus acciones: *Kukei, akopee — Nein!., Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken [Kukei, akopee ¡No!., cruz farda, esquinas de grasa, esquinas de grasa modelo]*, Beuys provocó un altercado que no se sabe bien si fue consecuencia del gesto mayestático de elevar horizontalmente sobre su cabeza una barra de cobre recubierta de fieltro o del vertido de ácido clorhídrico (las circunstancias exactas son inciertas si nos atenemos al testimonio de la fiscalía general en las indagaciones que se llevaron a cabo entre 1964 y 1965). Los estudiantes abordaron el escenario y uno de ellos le propinó a Beuys varios puñetazos en la cara; empezó a salirle sangre de la nariz y su camisa blanca quedó empapada en ella. Beuys, completamente cubierto de sangre, y en plena hemorragia, reaccionó sacando chocolatinas de una caja y arrojándose-las al público. Rodeado por un griterío enloquecido y por un tumulto de personas enardecidas, Beuys tomó un crucifijo con su mano izquierda y lo levantó implorante, sin moverse del sitio, mientras con su mano derecha también alzada parecía pedir calma<sup>12</sup>. Se trataba también en este caso de la definición conjunta

10 Véase al respecto Erika Fischer-Lichte, «Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuer Ästhetik des Performativen», en Fischer-Lichte et al. (eds.), *Theater seit den sechziger Jahren*. Tübinga/Basilea 1998, pp. 21-91, especialmente pp. 25 y ss.

11 Se trata del vigésimo aniversario del atentado fallido contra Hitler que llevó a cabo Claus von Stauffenberg.

12 Véase al respecto Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys — Die Aktionen*. Aspectos de la obra comentados y con documentación fotográfica. Osfildern-Ruit, 1994, especialmente pp. 42-67.

de las relaciones entre los participantes, y también en este caso el estatus de corporalidad o materialidad se impuso al signico.

En la música el impulso performativo llegó ya a principios de los cincuenta con los *Events* y *Pieces* de John Cage<sup>12</sup>. En este caso eran los más diversos acciones y sonidos, especialmente los producidos por los propios oyentes, los que daban lugar a un acontecimiento sonoro, mientras el músico, como fue el caso del pianista David Tudor en 4'33" (1952), no tocaba ni una sola nota al piano. En los años sesenta fue aumentando el número de compositores que comenzaron a dar indicaciones a los músicos en sus partituras con el fin de que realizaran movimientos visibles para el público. El carácter de realización escénica de los conciertos (ya de por sí presente) empezó igualmente a ganar en importancia. Buena prueba de ello son los nuevos conceptos acuñados por algunos compositores, como el de 'música escénica' (Karlheinz Stockhausen), el de 'música visual' (Dieter Schnebel) o el de 'teatro instrumental' (Mauricio Kagel). Con ello se establecieron nuevas relaciones entre músicos y oyentes<sup>13</sup>.

En literatura el impulso performativo no sólo se manifestó en lo intrínsecamente literario, por ejemplo, en la llamada novela laberíntica, que convierte al lector en autor al ofrecerle materiales que puede combinar a voluntad<sup>14</sup>. Este impulso también se manifestó en la gran cantidad de recitales literarios en los que el público se congrega para escuchar la voz de un poeta o de un escritor. Un claro ejemplo es la espectacular lectura que Günter Grass hizo de su obra *El rodaballo* el 12 de junio de 1992 en el Thalia-Theater de Hamburgo, en la que fue acompañado por un percusionista. Pero

12 Véase *Untitled Event*, que tuvo lugar en el Black Mountain College en 1952, Erika Fischer-Lichte, «Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur», en Fischer-Lichte *et al.* (eds.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübinga/Basilea, 1998, pp. 1-20.

13 Véase al respecto Christa Brüstle, «Performance/Performativität in der neuen Musik», en Erika Fischer-Lichte y Christoph Wulf (eds.), *Theorien des Performativen* (= *Paragone*, vol. 10, cuaderno 1), Berlín, 2001, pp. 271-283.

14 Véase Monika Schmitz-Emans, «Labyrinthbücher als Spielanleitungen», en Erika Fischer-Lichte y Gertrud Lehner (eds.), *[(v)er]SPIEL [en] Felder - Figuren - Regeln* (= *Paragone*, vol. 11, cuaderno 1), Berlín, 2002, pp. 179-207.

el público no sólo llena las salas en las que leen autores vivos, sino que gusta igualmente de asistir a lecturas de las obras de poetas muertos mucho tiempo atrás. Ejemplos destacados son la lectura que Edith Clever hizo de *La Marquesa de O* (1989), la que Bernhard Minetti hizo del cuento de los hermanos Grimm *Bernhard Minetti* (1990), o el acto *Homer lesen* [*Leer a Homero*], que realizó la compañía Angelus Novus en 1986 en la Künstlerhaus de Viena. Los integrantes de la compañía leyeron, por turnos pero sin interrupciones, los 18.000 versos de *La Iliada* durante veintidós horas. En salas adyacentes había ejemplares de la obra, que invitaban a los oyentes, dispuestos por todo el edificio, a la lectura individual. De esa manera se marcaba con claridad la diferencia entre leer el texto y escuchar la lectura pública, entre un leer como desciframiento del texto y un leer como realización escénica. Finalmente, la atención de los oyentes terminó dirigiéndose a la materialidad específica de cada una de las voces de los lectores—su timbre, su volumen, su intensidad, etc.—, cuya importancia se hacía especialmente clara en cada cambio de turno. La literatura se presentaba enfáticamente como realización escénica: cobraba vida a través de las voces de los lectores físicamente presentes y estimulaba la imaginación de los oyentes, igualmente presentes, apelando a sus sentidos. Las distintas voces eran mucho más que un medio para la transmisión del texto, precisamente porque, debido a la alternancia, cada uno de los lectores le confería al texto su propio estilo e influía directamente sobre los espectadores independientemente de lo que leyeran. Además, la realización escénica estuvo condicionada por el factor tiempo: el prolongado lapso de veintidós horas no sólo modificó la percepción de los participantes, sino que también les hizo conscientes de tal modificación. El transcurrir del tiempo condicionó la percepción y, sobre todo, condicionó la posibilidad de hacer consciente la transformación que se produjo en ella. Los participantes hablaron más tarde sobre la experiencia de transformación de sí durante la celebración del acontecimiento<sup>15</sup>.

15 Véase al respecto Reiner Steinweg, «Ein Theater der Zukunft. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer», en *Falter*, 23, 1986.

También el teatro experimentó un impulso performativo en los años sesenta. Consistió sobre todo en una redefinición de la relación entre actores y espectadores. En el primer «Experimenta» (celebrado entre el 3 y el 10 de junio de 1966 en Fráncfort) se estrenó en el Theater am Turm *Insultos al público*, de Peter Handke, bajo la dirección de Claus Peymann. La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no sólo en tanto que representación de «otro mundo». El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos. Para conseguirlo era sin duda esencial ese *algo* que ocurría entre ellos, y mucho menos importante —al menos en principio— *qué* fuera ese algo. En cualquier caso, no se trataba ya de la representación de un mundo ficticio o de la producción de una comunicación teatral interna, es decir, la comunicación entre personajes dramáticos, aquella a la que sólo se llega por medio de la comunicación teatral externa, la que tiene lugar entre el escenario y el público, entre los actores y los espectadores. Los actores hicieron algunos intentos y pusieron a prueba este nuevo modelo de relación dirigiéndose directamente al público con expresiones como «¡estúpidos!», «¡bestias!», «¡jateos!» o «¡ladrones!», y establecieron una relación singular con ellos por medio de movimientos corporales. Los espectadores, por su parte, reaccionaron aplaudiendo, poniéndose de pie, abandonando la sala, haciendo comentarios, subiendo al escenario y peleándose con los actores, entre otras cosas.

Todos los participantes parecían coincidir en que el teatro se caracteriza por una procesualidad específica: por las acciones de los actores, realizadas para producir una relación determinada con los espectadores, y por las acciones de los espectadores, con las que o bien dan su aprobación al tipo de relación propuesta por los actores, o bien la modifican o, en algunos casos, llegan incluso a emprender la búsqueda de otra que la sustituya. Se trataba, pues, de negociar las relaciones que habrían de darse entre

actores y espectadores para constituir de ese modo la realidad del teatro. En ese proceso las acciones de los actores y las de los espectadores no tenían en principio otro significado que su propia ejecución. En ese sentido eran, pues, autorreferenciales. Y en tanto que autorreferenciales y constitutivas de realidad pueden ser denominadas, como todas las acciones descritas en los ejemplos citados hasta ahora, 'performativas' en el sentido de J. L. Austin.<sup>16</sup>

La noche del estreno los procesos de negociación se llevaron a cabo de modo consensuado. Los espectadores asumieron el rol de actores, atrayendo con sus acciones y comentarios la atención de los actores y de los demás espectadores. Finalmente, algunos se negaron a continuar la negociación de las relaciones abandonando la sala, mientras otros terminaron llegando a un acuerdo con los actores y regresaron a sus asientos tras sus reiterados requerimientos. La segunda noche, por el contrario, se desató el escándalo. Los espectadores que subieron al escenario, y que querían participar, no aceptaron las propuestas de negociación por parte de los actores y del director para que depusieran su actitud. En vista de las circunstancias, el director interrumpió las negociaciones, intentó imponer su propia definición de la relación entre ambas partes y terminó expulsando a los espectadores del escenario<sup>17</sup>.

¿Qué sucedió en este caso? Parece claro que los espectadores que irrumpieron en el escenario y el director Claus Peymann partían de premisas distintas. Peymann obró según el criterio de poner en escena un texto literario en el que se tematizaba la relación entre actores y espectadores. Pero en su opinión, de ello no se seguía la posibilidad de entender la realización escénica como una propuesta no simulada, sino real, de poner en cuestión la relación entre actores y espectadores. Y consecuentemente no estaba en condiciones de extraer, a partir de su montaje de un texto tan particular, conclusiones de esa naturaleza. Lo que hacía, en su opinión, al poner en escena la pieza, era crear una «obra»

16 Véase el capítulo segundo.

17 Véase al respecto Henning Rischbieter, «EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert», en *Theater heute* 6, julio de 1966, pp. 8-17.

que presentaba a los espectadores. Éstos, por su parte, podían expresar su aprobación o desaprobación a la propuesta por medio de aplausos, silbidos, comentarios, etc. Pero se les negaba el derecho a intervenir en la «obra» y a modificarla con sus acciones. Peymann entendió el abordaje del escenario por parte de algunos espectadores como una violación de los límites impuestos por él y como un ataque al carácter de obra implícito en su montaje que cuestionaba su autoría y su poder de decisión. Peymann se aferró, en definitiva, a la relación tradicional entre sujeto y objeto.

Los espectadores por el contrario concluyeron, a partir del aparente consenso de que el teatro se constituye y se define por la relación entre actores y espectadores, que en la realización escénica no se trataba de un tipo de obra en la que hay que considerar cómo se «traslada» un texto y de qué medios teatrales hay que servirse para ello, sino que se trataba de un acontecimiento que tenía por objeto la redefinición completa de la relación entre actores y espectadores y que, precisamente por ello, brindaba también la posibilidad del cambio de roles. Desde el punto de vista de los espectadores, la realización escénica sólo podía ser un éxito en tanto que acontecimiento si se les concedía protagonismo. La performatividad postulada por la realización escénica no podía llevarse a cabo por medio de acciones convencionales como el aplauso, el silbido o el comentario de los espectadores, sino que exigía una verdadera redefinición de relaciones cuyo resultado se concebía como abierto, y que por ello mismo debía ser capaz de conducir a un cambio de roles.

Mientras que la intervención de Peymann, desde su punto de vista, se había realizado para asegurar y restablecer la integridad de su «obra», para los espectadores expulsados del escenario la realización escénica había sido un fracaso como acontecimiento. En cambio, en la vanguardia teatral americana, en el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, al menos desde *The Brig*, de 1963, o en el Environmental Theater de Richard Schechner y su Performance Group, fundado en 1967, la «audiencia participation» se convirtió en algo cotidiano. Los espectadores no sólo podían participar, sino que eran invitados expresamente a tocar a

los actores y se les pedía incluso que no rehuyeran el contacto recíproco, con lo que se llegaba a realizar una especie de ritual comunitario, como ocurrió sobre todo en *Paradise Now* (Avignon, 1968), del Living Theatre, y en *Dionysus in 69* (Nueva York, 1968). El Performance Group<sup>18</sup>. La redefinición de las relaciones entre actores y espectadores consistió en estos casos en desplazar la preponderancia del estatus signico de las acciones y de los significados potencialmente atribuibles a ellas hacia su corporalidad específica y hacia los efectos de todo tipo que pudieran producir en el conjunto de los participantes: psicológicos, afectivos, energéticos y motores, así como hacia las experiencias sensoriales de gran intensidad que hacían posibles.

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más *acontecimientos* en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial. La función esencial de dichos procesos ya no la desempeña una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar nos las vemos con un acontecimiento al que pone en marcha y da fin la acción de varios sujetos: la del artista y la del oyente o espectador. Con ello se ha modificado igualmente la relación entre el estatus material y el signico de los objetos empleados y de las acciones ejecutadas en la realización escénica. El estatus material no es función

18 Véase al respecto Julian Beck, *The Life of the Theatre*, San Francisco, 1972; Julian Beck y Julia Malina, *Paradise Now*, Nueva York, 1971; Richard Schechner, *Teatro ambientalista*, México D.F., 1988 y *Dionysus in 69*, Nueva York, 1970.

del signico, sino que se desprende de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el *efecto* inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuirseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado. En tanto que acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores.

El giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales. Aun cuando puedan ser útiles en algunos aspectos, son incapaces de comprender el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. Y precisamente para poder dar cuenta de este fenómeno, para investigarlo y elucidarlo, es necesario el desarrollo de una nueva estética: una estética de lo performativo.

## II. ACLARACIÓN DE CONCEPTOS

### 1. EL CONCEPTO DE PERFORMATIVO

El concepto de 'performativo' fue acuñado por John L. Austin, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard. La acuñación de este término tuvo lugar aproximadamente en la misma época en la que he localizado el giro performativo de las artes. Aunque Austin había empleado en trabajos anteriores el término 'performatorio' (*performatory*) de modo tentativo, terminó decantándose por la palabra 'performativo' (*performative*), porque «es más corta, menos fea, más manejable y porque su formación es más tradicional»<sup>1</sup>. En un ensayo elaborado un año después, «Emisiones realizativas», escribió sobre su nueva elección: «tienen ustedes todo el derecho a no saber lo que significa la palabra 'performativo'. Es una palabra nueva y una palabra fea, y acaso no signifique demasiado. Pero en cualquier caso hay algo a su favor, que no es una palabra

<sup>1</sup> John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, 1998, p. 47 (nota 8).



profunda»<sup>2</sup>. El término deriva del verbo 'to perform', 'realizar', «se realizan' acciones»<sup>3</sup>.

Austin recurrió a un neologismo porque había hecho un descubrimiento revolucionario para la filosofía del lenguaje: que los enunciados lingüísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también, además de enunciados constataivos, enunciados performativos. Austin explica la peculiaridad de esta segunda forma de enunciación con ayuda de lo que llama 'performativos explícitos'. Cuando alguien al arrojar una botella contra el casco de un barco dice «bautizo este barco con el nombre de *Queen Elisabeth*», o cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase: «les declaro marido y mujer», no está describiendo un estado de cosas previo. Por ello dichos enunciados no pueden ser subsumidos en las categorías de «verdadero» y «falso». Lo que ocurre con ellos es más bien que se crea un estado de cosas nuevo: el barco lleva desde ese momento el nombre *Queen Elisabeth*, y la señora X y el señor Y son desde ese momento un matrimonio. La preferencia de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. Son estos dos rasgos distintivos los que caracterizan a los enunciados performativos. Lo que los hablantes de las distintas lenguas siempre han sabido y han practicado de forma intuitiva lo formulaba por primera vez la filosofía del lenguaje: el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo.

Los casos citados son sin duda ejemplos de un modo de hablar formular. Pero el solo uso de la fórmula no basta para

2 John L. Austin, «Emisiones realizativas», en L. M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado*, Barcelona, 2000, p. 417.

3 *Como hacer cosas con palabras*, p. 47.

garantizar que el enunciado sea performativo. Para ello deben cumplirse una serie de condiciones no lingüísticas, de otro modo el enunciado se malogra y se queda en mera palabrería. Si la frase «yo les declaro marido y mujer» no fuera proferida ni por un funcionario del registro civil ni por un sacerdote u otra persona expresamente autorizada para ello —como el capitán de un barco en alta mar—, o si fuera proferida en el marco de una comunidad que procediera mediante otro sistema, entonces no se darían las condiciones para unir a dos personas en matrimonio.

Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social. Con ella no sólo se lleva a cabo la unión matrimonial, sino que al mismo tiempo también se realiza escénicamente.

En el desarrollo posterior de sus conferencias, Austin abandonaría la contraposición entre enunciados constataivos y performativos, y propondría en su lugar una división constituida por tres tipos de actos de habla: locutivos, ilocutivos y perlocutivos. Con ello quería aportar pruebas para demostrar que hablar es siempre actuar, que consecuentemente las constataciones también pueden tener éxito o fracasar, y que los enunciados performativos también pueden ser verdaderos o falsos<sup>4</sup>. Por lo tanto, es el propio Austin quien constata la inadecuación de su distinción entre enunciados performativos y constataivos. Como ha mostrado Sybille Krämer, la escenificación de este fracaso por parte del propio Austin puede ser entendida como un ejemplo que demuestra «la vulnerabilidad de todos los criterios definitivos y

4 Véase especialmente Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*, Ithaca/Nueva York, 1983; así como Krämer/Stahlhut.

«Das 'performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie», en Erika Fischer-Lichte y Christoph Wulf (eds.), *Theorien des Performativen (= Poagrona*, vol. 10, cuad. D), Berlin, 2001, pp. 35-64.

la exposición de todos los conceptos definitivos a las incertidumbres, a los imponderables y a las ambigüedades propias de la vida real»<sup>5</sup>. Con ello Austin desvía su atención hacia el hecho de que justamente lo performativo es lo que pone en marcha una dinámica «que conduce a la desestabilización de la idea misma de esquema conceptual dicotómico»<sup>6</sup>.

Este aspecto es de especial interés para una estética de lo performativo. Como se ha mostrado en los ejemplos de performances, acciones y otras realizaciones escénicas aducidos anteriormente a modo de introducción, son precisamente las parejas conceptuales dicotómicas del tipo sujeto/objeto o significante/significado las que pierden su polaridad y la nitidez de sus límites al ser puestas en movimiento y al empezar a oscilar. Aunque Austin, con razones de peso, haya certificado el fracaso de la dicotomía entre los conceptos de constativo y performativo, ello no significa en ningún caso que cuestione la definición que ofreció cuando en un primer momento se refirió a los 'performativos explícitos'. Según ella, son actos lingüísticos autorreferenciales y constitutivos de realidad y como tales pueden tener éxito o fracasar, dependiendo sobre todo de condiciones institucionales y sociales. Sin embargo, como deja entrever su extensa y detallada teoría de los infortunios, su fracaso era para Austin el caso más interesante. Como otra de las características de lo performativo se podría señalar, por lo tanto, su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas.

Austin emplea la noción de performativo exclusivamente en referencia a actos de habla. Ahora bien, su definición del concepto no excluye ni mucho menos su aplicación a actos físicos como los que se realizaron, por ejemplo, en *Lips of Thomas*. Muy al contrario, pues su aplicación casi se nos impone en este caso. Como he señalado anteriormente, se trata ciertamente de accio-

5 Krämer/Stahlhut, «Das 'Performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie», p. 45.

6 *Ibid.*, p. 56.

nes autorreferenciales y constitutivas de realidad (lo que, al fin y al cabo, siempre son las acciones), y por ello mismo capaces, de la manera que sea, de dar lugar a una transformación de la artista y de los espectadores. Pero, en este caso ¿qué podemos hacer con respecto al criterio para determinar el éxito o el fracaso? No hay duda de que la artista ingirió demasiado vino y miel de verdad, ni de que se hirió realmente con una cuchilla de afeitar y con un látigo. Igualmente indudable es que los espectadores terminaron con el tormento de Abramović cuando la bajaron de la cruz de hielo. Pero la performance ¿tuvo éxito o fracasó? ¿Cuáles son las condiciones institucionales cuyo cumplimiento o incumplimiento nos autorizaría a valorar la realización escénica como «lograda» o «fracasada»?

Como en este caso estamos ante una performance artística, cumple pensar en primer lugar en las condiciones que establece la institución arte. El lugar de su realización, una galería de arte, nos remite ya explícitamente a la institución arte, que en nuestro caso hace la función de marco en el que la realización escénica es llevada a cabo conjuntamente por todos los participantes. Pero ¿qué se infiere de ello? ¿Cuáles son los requisitos establecidos por la institución arte a principios de los años setenta, un momento en el que se acababa de poner en marcha, tanto desde su interior como desde sus márgenes, una redefinición y reestructuración de esa institución que avanzaba con gran pujanza? En este caso las condiciones institucionales no son tan claras e indiscutibles como en el del matrimonio o en el del bautismo de un barco. La institución arte, en cualquier caso, apenas puede ofrecer criterios que permitan decidir de manera fundamentada si la intervención de algunos de los espectadores ha de ser valorada como un éxito o como un fracaso de la performance.

No bastaría de todos modos con ellos, ya que no nos podemos limitar al hecho de que la performance tuviera lugar en un marco legitimado por la institución arte. Como ya he mostrado, presentaba características tanto de ritual como de espectáculo. Surge, pues, la pregunta de hasta qué punto tuvo lugar en nuestro caso una transformación del marco «ritual» y del marco «espectáculo» en una performance artística. Así pues, cuando nos planteamos

la pregunta del éxito o el fracaso, ¿en qué sentido hay que tener en cuenta el choque de estos marcos entre sí y con el marco «arte»?<sup>7</sup>

En todo caso, es evidente que la lista de condiciones a satisfacer para decidir si un enunciado performativo ha tenido éxito ofrecida por Austin, difícilmente se puede aplicar a una estética de lo performativo<sup>8</sup>. Pues, como muestra a las claras *Lips of Thomas*, uno de los factores importantes en este caso es precisamente el juego con los distintos marcos y sus colisiones, un factor de gran importancia para la transformación de los participantes. ¿Podemos considerar esa transformación como la clave para juzgar el éxito o el fracaso de la performance? ¿Quién podría arrogarse la

7 Sobre el concepto de marco, véase Gregory Bateson, «A Theory of Play and Phantasy» (1955), en *Steps to an ecology of mind*, Chicago, 2000, pp. 177-193 (esp. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, 1972), así como Erving Goffman, *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Nueva York, 1974 (esp. *Frame analysis, Los marcos de la experiencia*, Madrid, 2006).

8 \*A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además,  
A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea.

B.1) El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y

B.2) en todos sus pasos\*

Estas son condiciones que, *mutatis mutandis*, han de cumplirse también para que un ritual tenga éxito, independientemente de que se lleven a cabo por medio de acciones lingüísticas o corporales, o con acciones de ambos tipos. No ocurre lo mismo con las dos últimas condiciones:

\*F.1) En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada, y, además,

F.2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad». (*Cómo hacer cosas con palabras*, p. 56).

capacidad de decidirlo? La pregunta por el éxito o el fracaso, al menos así planteada, parece mal formulada. Es por ello que el concepto de performativo, considerado en el marco de una estética de lo performativo, requiere una modificación.

Mientras que en la disciplina en la que surgió, la filosofía del lenguaje, el concepto de performativo ha perdido importancia, sobre todo después de la elaboración de la teoría de los actos del habla, es decir, con la divulgación de la idea del habla como acción, en la filosofía de la cultura y en la teoría de la cultura reapareció con pujanza en los años noventa. Hasta finales de la década de los ochenta, en los estudios culturales dominaba una idea de cultura muy influida por la expresión metafórica «cultura como texto». Tanto los fenómenos culturales concretos como las culturas en su conjunto se entendían como contextos estructurados constituidos por signos a los que se les podían atribuir significados. Consecuentemente, los más diversos intentos de describir e interpretar las culturas fueron denominados «lecturas». Según esta idea, la tarea principal de los estudios culturales consistía en descifrar e interpretar textos, preferiblemente en lenguas extranjeras casi incomprensibles, o en deconstruir, en el proceso de lectura, textos ya conocidos que eran releídos atendiendo a posibles subtextos.

En los años noventa se produjo un cambio de enfoque en la investigación. Se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura, que hasta ese momento habían pasado inadvertidos. Tales rasgos dan lugar a una manera autónoma de referirse (de modo práctico) a realidades ya existentes o que se tienen por posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un carácter de realidad específico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprendía. La metáfora de «la cultura como performance» empezaba a ganar en importancia. En ese proceso fue necesaria la revisión del concepto de performativo para que incluyera de manera explícita las acciones físicas.

Sin remitir de forma expresa a Austin, Judith Butler introdujo en la filosofía de la cultura el concepto de performativo en su artículo de 1988 «Performative Acts and Gender Constitu-

tion: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory»<sup>9\*</sup>. En este trabajo se pretendía demostrar que la identidad de género no es previa en tanto que identidad, esto es, que no viene determinada ontológica ni biológicamente, sino que se entiende como el resultado de determinados esfuerzos culturales de constitución: «in this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather it is [...] an identity instituted through a *stylized repetition of acts*»<sup>10</sup>. Butler llama a estos actos 'performative', «where 'performative' itself carries the double-meaning of 'dramatic' and 'non-referential'»<sup>11</sup>. Aun cuando a primera vista esta definición del concepto parece definir considerablemente de la de Austin, las diferencias se minimizan tras un examen más atento. Tienen que ver sobre todo con el hecho de que Butler no aplica aquí el concepto de performativo a los actos de habla, sino sobre todo a acciones corporales.

Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como 'non-referential' en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante.

9 El artículo fue publicado en 1990 en el volumen *Performing, Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case (ed.), Baltimore/Londres, 1990, pp. 270-282.

\* Ha sido publicado también en español: J. Butler, «Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate feminista*, 9.18, octubre 1998, pp. 296-314. La traducción de las citas será en cualquier caso nuestra.

10 *Ibid.*, p. 270. [«en este sentido, el género no es en ningún caso una entidad estable o un emplazamiento operativo del que procedan los diferentes actos. Es más bien [...] una identidad constituida por una *repetición estilizada de actos*»].

11 *Ibid.* [«donde 'performative' conlleva el doble sentido de 'dramático' y de 'no-referencial' »].

También el término 'dramático' apunta a este proceso de generación: «By dramatic I mean [...] that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body [...]»<sup>12</sup>. Esto significa que también el cuerpo, en su particular materialidad, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad —como realidad corporal y social— se constituye siempre a través de actos performativos. 'Performative' significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial.

El desplazamiento del enfoque de los actos de habla a las acciones físicas acarrea, sin embargo, consecuencias que justifican el establecimiento de una distinción importante en la definición de conceptos entre Austin y Butler. Mientras que para Austin el criterio más importante es el de «éxito» o «fracaso» y se pregunta, por lo tanto, por las condiciones funcionales para el éxito —algo que nos ha planteado una seria dificultad en el caso de la performance de Abramović—, Butler se pregunta por las condiciones fenoménicas de la corporización.

Apelando a Merleau-Ponty, que no considera el cuerpo únicamente como una noción histórica, sino también como un repertorio de posibilidades que estar continuamente haciendo realidad, es decir, como «an active process of embodying certain cultural and historical possibilities»<sup>13</sup>, Butler explica el proceso de generación performativa de la identidad como un proceso de corporización (*embodiment*). Lo define, por lo tanto, como «a manner of doing, dramatizing and *reproducing* a historical situa-

12 *Ibid.*, p. 273. [«Por dramático entiendo [...] que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incessante *materialización* de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido crucial, uno hace su propio cuerpo »].

13 *Ibid.* [«un proceso activo de corporización de determinadas posibilidades culturales e históricas »].

tion»<sup>14</sup>. Mediante la estilizada repetición de actos performativos se corporizan determinadas posibilidades histórico-culturales y sólo así se generan el cuerpo, en tanto que marcado histórica y culturalmente, y la identidad.

Las condiciones en las que se realiza en cada caso el proceso de corporización no se limitan exclusivamente al ámbito del poder y de las capacidades del individuo —no se puede escoger de modo totalmente libre qué posibilidades se corporizan ni qué identidad se quiere adoptar—, ni tampoco están completamente determinadas por la sociedad —aunque la sociedad puede intentar imponer la corporización de determinadas posibilidades sancionando unas discrepancias que de todos modos no puede evitar totalmente. Es decir, que en el concepto de performativo propuesto por Butler también se percibe claramente su potencial, ya apuntado por Austin, para acabar de raíz con las dicotomías. En los actos performativos y con los actos performativos, con los cuales se constituye el género —y la identidad en general—, la comunidad ejerce violencia corporal sobre el individuo. Pero al mismo tiempo, en cambio, estos actos brindan sin duda la posibilidad de que en ellos, y con ellos, cada individuo se cree a sí mismo como tal —incluso aunque sea al margen de las ideas dominantes en la comunidad y pagando el precio de las correspondientes sanciones sociales—.

Butler compara las condiciones de corporización con las de las realizaciones escénicas teatrales, pues en ellas los actos con los que se crea y se realiza la pertenencia a un género «no son, sin duda, los actos de uno [mismo]». En ellos se trata más bien de una «experiencia compartida», de una «acción colectiva»; de hecho, la acción realizada es una acción en cierto sentido comen- zada siempre antes de que un determinado actor aparezca en escena. Así, la repetición de la acción es un volver a poner por obra (*re-enactment*) y un volver a experimentar (*re-experiencing*) un repertorio de significados socialmente establecidos de antemano. En esos actos ni se inscriben códigos culturales en un cuerpo

14. *Ibid.*, |«un modo de hacer, dramatizar y reproducir una situación histórica»|.

pasivo ni los yoes corporizados preceden a las convenciones culturales que le dan significado al cuerpo. Butler compara la constitución de la identidad a través de la corporización con la escenificación de un texto dado de antemano. Pues de igual manera que un mismo texto se puede poner en escena de formas distintas y que los actores, dentro de las pautas del mismo, son libres de delinear e interpretar su papel de un modo nuevo y distinto, un cuerpo que posee un género específico actúa dentro de los márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones dentro de los límites de las instrucciones de la dirección de escena. Así pues, la realización de la identidad de género, o de cualquier otra, como proceso de corporización se lleva a cabo de forma análoga a la de una realización escénica teatral. En este sentido, las condiciones para la corporización pueden ser descritas y definidas de modo más exacto como condiciones de realización escénica<sup>15</sup>.

La teoría de lo performativo, tal y como la esboza Judith Butler en este primer ensayo<sup>16</sup>, al poner el énfasis en los actos performativos corporales y al concederles un gran peso a los procesos de corporización, parece estar cumpliendo el fin que la teoría de Austin había expresado como deseable con sus condiciones de éxito: encaminarse hacia una estética de lo performativo. No obstante, su concepto necesita una modificación en lo que atañe a nuestro contexto, como pondrá de manifiesto una somera revisión de la performance de Abramović.

Sin duda, la idea de cuerpo como corporización de determinadas posibilidades históricas es aplicable, y con provecho, al trato

15. A pesar de que la concepción del teatro de Butler es ya difícilmente compatible con la dominante en el teatro contemporáneo —algo que ella misma declara refiriéndose a Richard Schechner, aunque no extrae las correspondientes conclusiones para sus propias realizaciones escénicas—, ello afecta sobre todo a su comparación posterior entre los travestis en escena y los travestis en situaciones cotidianas, pero no a la relación entre condiciones de corporización y condiciones de realización escénica.

16. Ya en su libro *Gender Trouble*, que apareció poco después, llevó a cabo algunas modificaciones de importancia que contradicen las definiciones ofrecidas en su primer artículo. Esto vale igualmente para sus publicaciones posteriores.

que Abramović le dio al suyo. Abramović corporizó en el transcurso de su performance distintas posibilidades históricas, pero desde luego no sólo aquellas que representaban posibilidades vigentes en el momento histórico de su performance, sino sobre todo también aquellas que en su tiempo eran tenidas por meras posibilidades en el pasado, aunque algunas —como la flagelación— oscilaban entre posibilidades históricas (como la flagelación de las monjas) y presentes (como acciones de castigo o de tortura, o como prácticas sexuales sadomasoquistas). Sus actos performativos tampoco recrearon los modelos históricos mediante la mera repetición, sino que los modificaron decisivamente: la performadora no sufrió de modo pasivo toda la violencia, los daños y las torturas que se infligió, sino que fue en todo momento su instigadora activa. Tampoco estamos aquí ante una repetición de los actos performativos, como ocurre en la propuesta de Butler, en la que la repetición es esencial: cada acción realizada durante la performance de Abramović tuvo lugar una sola vez. Con respecto a la manera en que los entiende la definición de Butler, los procesos de corporización llevados a cabo tanto en *Lips of Thomas* como en otras performances, acciones y realizaciones escénicas teatrales necesitan una determinación más detallada o alguna modificación conceptual, sobre todo porque aquí estamos ante *re-enactments* estéticos y, en cierto sentido, diferidos. Butler, por su parte, apenas si hace referencia a procesos estéticos en sentido estricto, se centra fundamentalmente en acciones cotidianas.

Al explicar las condiciones de corporización como condiciones de realización escénica, Butler establece un interesante paralelismo entre su teoría y la de Austin (aunque siga sin hacer referencia explícita a ella). Ambos consideran la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública. Para ambos existe sin duda una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (*performance*). En la misma medida en que las palabras '*performance*' y '*performative*' son derivaciones de '*to perform*', parece obvio que la performatividad conduce a la realización escénica, es decir, se manifiesta y se realiza en el carácter de realización escénica de las acciones performativas, como en la tendencia de las artes, tras el impulso performativo del que hablá-

bamos, a realizarse en y como realización escénica; o en sus desarrollos, que han dado como resultado nuevas formas artísticas como el «arte de la performance» y la «acción artística», cuyos meros nombres son ya un signo inequívoco de su carácter performativo. Teniendo en cuenta esto, es legítimo colegir que, tanto en la teoría de Austin como en la de Butler, la realización escénica es la esencia de lo performativo, aunque ninguno de ellos use el término realización escénica en ningún momento.

De ahí que parezca oportuno fundamentar una estética de lo performativo en el concepto de realización escénica. Es decir, que a las teorías de lo performativo ya existentes habría que añadir una teoría estética de la performance o de la realización escénica.

Ahora bien, desde los años sesenta y setenta del siglo veinte han surgido gran cantidad de las más variadas teorías de la performance en el campo de las ciencias sociales, en particular en la antropología cultural y en la sociología. Hasta el punto de que hoy en día el de *performance* hay que entenderlo como «an essentially contested concept»<sup>17</sup>. En los estudios culturales el concepto se ha convertido en una especie de *umbrella term* [término abarcador], sobre cuyo uso se quejaba Dell Hymes ya en 1975 en los siguientes términos: «If some grammarians have confused *maters*, by lumping what does not interest them under '*performance*', [...] cultural anthropologist and folklorists have not done much to clarify the situation. We have tended to lump what does interest us under '*performance*'»<sup>18</sup>. Desde entonces la situación se ha vuelto todavía más confusa<sup>19</sup>.

17 Marvin Carlson, *Performance. A critical introduction*, Londres/Nueva York, 1996, p. 5.

18 Dell Hymes, «Breakthrough into Performance», en Dan Ben-Amos y Kenneth S. Goldstein (eds.), *Folklore. Performance and Communication*, La Haya, 1975, p. 13. («Si algunos gramáticos han confundido las cosas clasificando todo aquello que no les interesa en la categoría de '*performance*' [...] los antropólogos culturales y los folcloristas tampoco han hecho gran cosa para clarificar la situación. Hemos tendido a agrupar todo lo que no nos interesa en la categoría de '*performance*'»).

19 Véase especialmente Jon McKenzie, *Perform - or else. From discipline to performance*, Londres/Nueva York, 2001, que ofrece sorprendentes propuestas para el desarrollo sistemático del concepto de performance en los estudios culturales.

En vez de recurrir a algunos planteamientos desarrollados en los campos de la sociología, de la etnología o de los estudios culturales en general, me parece que en aras al desarrollo de una estética de lo performativo tiene más sentido partir de los que, hasta donde yo sé, son los primeros intentos de teorización del concepto de performance: los desarrollados en las dos primeras décadas del siglo veinte. Su objetivo era fundar una nueva disciplina académica en el campo del arte: los estudios teatrales.

## 2. EL CONCEPTO DE REALIZACIÓN ESCÉNICA

Cuando a principios del siglo veinte fueron fundados los estudios teatrales en Alemania y empezaron a extenderse como disciplina universitaria autónoma y como una nueva y necesaria rama de la teoría del arte, se produjo una ruptura con la idea de teatro que había preponderado hasta ese momento. Desde los intentos de literaturización del siglo dieciocho, el teatro se impuso en Alemania no sólo como una institución moral, sino también como una institución «textual». En las postrimerías del siglo diecinueve el carácter artístico del teatro pareció legitimarse casi exclusivamente por su relación con la obra de arte dramática, es decir, con el texto literario. De hecho, ya el propio Goethe en su texto de 1798 *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke [Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte]* había formulado la idea de que el carácter artístico del teatro residía en la realización escénica. Fue Wagner quien retomó y desarrolló esta idea en su escrito de 1849 *La obra de arte del futuro*. No obstante, para la inmensa mayoría de sus contemporáneos del siglo diecinueve, el valor artístico de la realización escénica lo acreditaba precisamente el texto representado. En 1918 el crítico de teatro Alfred Klaar escribió en el contexto de una polémica contra los entonces incipientes estudios teatrales: «El escenario únicamente puede mantener todo su valor si la creación literaria lo llena de contenido»<sup>20</sup>.

20 Alfred Klaar, «Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann», en *Vossische Zeitung*, 18 de julio de 1918.

Conforme a este criterio, el teatro se consideraba hasta entonces objeto de los estudios literarios. En cambio, el fundador de los estudios teatrales en Berlín, el germanista Max Herrmann, especialista en la Edad Media y la primera Modernidad, centraba su atención en la realización escénica. Defendía la necesidad de crear una nueva rama de la teoría del arte —los estudios teatrales— con el argumento de que lo que constituye el teatro como arte no es la literatura, sino la realización escénica: «[...] la realización escénica es lo más importante [...]»<sup>21</sup>. Herrmann no se conformaba con un mero cambio de papeles que resultara en la preponderancia de la realización escénica sobre el texto, sino que defendía el establecimiento de una oposición esencial entre ellos que terminara excluyendo su vinculación: «El teatro y el texto dramático [...] son, en mi opinión, [...] ya desde el origen, contrarios, [...] la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio»<sup>22</sup>. Como ninguna de las disciplinas artísticas existentes incluía la realización escénica entre sus objetos de estudio, sólo se dedicaban a los textos y a los monumentos, hubo que crear una nueva. Así pues, los estudios teatrales se fundaron en Alemania como ciencia de la realización escénica.

La inversión de los términos texto y realización escénica, que Herrmann se proponía llevar a cabo para defender la creación de una nueva disciplina que se ocupara del teatro como realización escénica y no como texto, tuvo una interesante concomitancia en la creación de otra disciplina en el cambio de siglo: la creación de los estudios sobre los rituales. Mientras que en el siglo diecinueve existía una clara jerarquía entre mito y ritual, y se consideraba que el mito tenía primacía y que el ritual era meramente recreado, ilustrado o representado por él, a finales de siglo la relación entre ambos conceptos experimentó una inversión. En sus *Lectures on the*

21 Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlín, 1914, II, p. 118.

22 «Bühne und Drama», en *Vossische Zeitung*, 30 de julio de 1918. Respuesta al Prof. Dr. Klaar.

*Religion of the Semites* (1889) William Robertson Smith propuso la tesis de que el mito servía meramente como interpretación de un ritual y, consecuentemente, tenía un valor secundario. En su opinión la primacía debía ostentarla el ritual:

En la medida en que los mitos consisten en elucidaciones del ritual, su valor es secundario, y puede asegurarse que en casi todos los casos el mito surge del ritual y no el ritual del mito. El ritual era algo invariable y el mito, en cambio, era variable; el ritual era obligatorio mientras que la creencia en el mito dependía de la fe de los creyentes<sup>23</sup>.

El interés de los estudios religiosos debía pues centrarse en el ritual. Así, el principio fundamental de la religión sería la práctica y no la doctrina, no el dogma. La preponderancia de los textos religiosos, vigente hasta el momento sobre todo en las culturas protestantes, se ponía seriamente en cuestión. En sus investigaciones Smith se ocupaba esencialmente de los rituales de sacrificio, como los de camellos, por ejemplo, que eran frecuentes entre las tribus árabes según los informes de un autor del siglo cuarto d.C., de nombre Nilo, o en los rituales de sacrificio judíos según se presentan en el Antiguo Testamento. Smith interpretaba el sacrificio de camellos como una ancestral práctica totémica y elaboró una teoría según la cual había que entender al animal sacrificado como centro de un banquete comunitario. La realización conjunta de este acto, es decir, la asimilación corporal de la carne y de la sangre del animal sacrificado —de una divinidad, como la llama Smith adoptando el sentido que cobra en el totemismo—, uniría a todos los participantes por medio un lazo social indisoluble. El ritual antedicho instituye a la comunidad por primera vez como comunidad de comensales, de tal manera que del grupo que participa en el ritual surge una comunidad política. No es difícil percatarse de que estamos ante actos performativos, que son los que crean

<sup>23</sup> W. Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites: The Fundamental Institutions*, Londres, 1894, p. 19.

aquello que realizan: la realidad social de una comunidad (de comensales).

La teoría de Smith sobre el sacrificio ha tenido una grandísima influencia no sólo en los estudios religiosos, sino también en la etnología, la sociología y en los estudios sobre la Antigüedad. El etnólogo James George Frazer reconoce su deuda con Smith en el prólogo a la primera edición de su libro *The Golden Bough (La rama dorada)*, de 1890, para el desarrollo de la idea principal de su libro: la concepción de un dios asesinado violentamente y resucitado. El sociólogo Emile Durkheim también se siente en deuda con Robertson Smith, pues afirma que sólo después de estudiar sus *Lectures* tuvo clara conciencia de la crucial importancia de la religión en la vida social<sup>24</sup>.

Los argumentos para fundar las investigaciones sobre el ritual y los estudios teatrales se basan en premisas similares. En ambos casos se trataba de una inversión terminológica dentro de una jerarquía: entre mito y ritual, en un caso, y entre texto literario y realización escénica, en el otro. Es decir, en ambos casos se revocó la preponderancia de los textos en favor de la supremacía de la realización escénica. En esa medida puede afirmarse que es ya con la instauración de las investigaciones sobre los rituales y de los estudios teatrales —y no con el surgimiento de la cultura de la performance en los años sesenta y setenta— cuando se produce un primer giro performativo en la cultura europea del siglo veinte<sup>25</sup>.

Jane Ellen Harrison, cabeza de los llamados ritualistas de Cambridge, un grupo de filólogos especializados en la Antigüedad, llegó al extremo de establecer una relación genealógica directa entre ritual y teatro que pretendía demostrar la prioridad de la realización escé-

<sup>24</sup> Véase asimismo, sobre esta reversión de la relación entre ritual y mito, Hans G. Kippenberg, *Die Entdeckung der Religionsgeschichte, Religionswissenschaft und Moderne*, München, 1997.

<sup>25</sup> No debe entenderse con esto que estemos ante el primer giro performativo en la cultura europea, sino más bien ante el primero del siglo veinte. Existe cierta controversia en la crítica académica sobre si teniendo en cuenta la indiscutible función cultural de las *cultural performances* en los siglos posteriores al invento y a la generalización de la imprenta, y hasta el final del siglo diecinueve, se puede hablar también de giro performativo en ese caso.



nica sobre el texto. En su extenso estudio *Themis: A Study of the Social Origin of Greek Religion*, de 1912, desarrolló una teoría sobre el origen del teatro griego a partir del ritual. Harrison partía del supuesto de la existencia de un ritual predionisiaco en el que se adoraba al *daimon* de la primavera, al *eniautos daimon*. El ritual dionisiaco se entendía, a su vez, como derivado del antiguo ritual del *daimon* de la primavera. Harrison se esforzó por aportar pruebas para demostrar que el dios-rambo —del cual, según Aristóteles, surge la tragedia— no estaría recreando otra cosa que el canto de celebración del *eniautos daimon*, que es una parte esencial de este ritual. Gilbert Murray contribuyó al estudio de Harrison con su «Excursus on the Ritual Form Preserved in Tragedy». Remitiéndose a diversas tragedias, especialmente a las *Bacantes* de Eurípides —¡precisamente uno de los textos trágicos más tardíos!—, intentó demostrar que elementos como el *agon*, el *threnos*, el mensajero y la epifanía, los cuales según Harrison procedían del ritual del *eniautos daimon*, cumplían en la tragedia funciones similares a las que cumplían en el ritual.

La teoría de Harrison dejaba sin fundamento a la convicción de sus contemporáneos de que la cultura griega, con respecto a cuyo modelo y a cuyos parámetros modelaban la suya, había sido una cultura textual. A la luz de su teoría, los tan admirados textos de las tragedias y las comedias griegas serían la última consecuencia de las acciones con las que se realizaba un ritual en honor al dios de una estación del año. Primero sería el ritual, y a partir de él se habrían desarrollado el teatro y los textos escritos para ser realizados en él.

La teoría de Harrison, pese a que hoy se le da valor casi exclusivamente como hito de la historia académica, contribuyó decisivamente a sustentar la idea de un giro performativo. Lo único que le faltaba al concepto de realización escénica para convertirse en un concepto clave era una minuciosa fijación teórica. Herrmann se propuso realizar esa tarea en diversos trabajos entre 1910 y 1930.

Es significativo que Herrmann sitúe como punto de partida y piedra angular de sus reflexiones la relación entre actores y espectadores:

El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social —un juego de todos para todos—. Un juego en el que todos participan —protagonistas y espectadores—. [...] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social<sup>26</sup>.

Sólo porque se da la copresencia física de actores y espectadores puede tener lugar la realización escénica, es esa copresencia la que la constituye. Para que una realización escénica pueda tener lugar, actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos. Al definir el sentido originario del teatro como «un juego de todos para todos», Herrmann define la relación entre actores y espectadores de un modo esencialmente nuevo. Los espectadores ya no son considerados observadores distantes o cercanos de las acciones que realizan los actores sobre el escenario y a las que ellos, sobre la base de sus observaciones, les atribuyen determinados significados, ni como intelectuales descifradores de los mensajes formulados con las acciones de los actores y a partir de ellas. No estamos ante una relación entre sujeto y objeto, ni en el sentido de que los espectadores conviertan a los actores en objeto de su observación, ni en el de que los actores como sujetos y los espectadores como objetos se enfrenten entre sí con mensajes innegociables. Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores. Las reglas que la hacen posible son entendidas como reglas de

26 Max Herrmann, «Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», conferencia del 27 de junio de 1920, en Helmar Klier (ed.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt, 1981, pp. 15-24, p. 19.

De acuerdo con su idea de que toda realización escénica *acon-*tece entre actores y espectadores, esto es, que no es ni fijable ni transmisible, sino fugaz y transitoria, a la hora de formular su definición de realización escénica Herrmann no se ocupó ni de los textos que se realizan ni de los artefactos que se emplean, por ejemplo, en los decorados. Mostró su rechazo, en efecto, a las pinturas de fondo del escenario, tanto si eran de estilo naturalista como si eran expresionistas —a pesar de que les reconocía en muchos casos valor artístico— y las tildó de «error de principio de consecuencias decisivas»<sup>30</sup>. A su juicio se trataba de elementos irrelevantes para el concepto de realización escénica. La singular y efímera *materialidad* de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio. «En el arte de la actuación [...] radica lo esencial del logro teatral», sólo él crea «la obra de arte auténtica y más pura que el teatro es capaz de producir»<sup>31</sup>. En este contexto a Herrmann parecen no interesarle mucho el personaje y el mundo ficticios creados por el arte interpretativo. Habla, antes bien, de «cuerpo real» y de «espacio real»<sup>32</sup>, es decir, que no concibe el cuerpo del actor en el espacio escénico como mero portador de significado, como era habitual desde el siglo dieciocho, sino que se centra en la materialidad específica del cuerpo y del espacio. Son ellos los que contribuyen en mayor medida a la constitución de la realización escénica, y no meramente los personajes y los espacios ficticios creados en ella.

Tocante a este aspecto se encuentra igualmente un llamativo paralelismo en el teatro de Max Reinhardt. Los nuevos espacios teatrales que creó, por ejemplo, con el *hanamichi* o con el teatro-carpa del Circo Schumann, no estaban al servicio de la recreación de determinados lugares ficticios de manera novedosa. En tanto que «lugares reales» brindaban más bien a los actores nuevas posibilidades de aparecer en escena, de moverse por ella o, en

30 Max Herrmann, «Das theatrale Raumerlebnis», en *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin, 1930, pp. 152 y ss.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

un sentido más amplio, nuevas opciones interpretativas, mientras que a los espectadores les abría nuevas posibilidades de percepción y de experimentación.

Algo similar vale también en muchos casos para el arte interpretativo en los montajes de Reinhardt. Así, hubo reseñistas que criticaron tanto la realización escénica de la *Electra* de Sófocles, adaptada por Hugo von Hofmannsthal, y presentada en el Kleines Theater de Berlín en 1903, como las de *Edipo Rey* y la *Orestíada* por el protagonismo concedido a la corporalidad específica de los cuerpos de los actores, con el que acaparaban toda la atención y relegaban a los personajes a un segundo plano. Gertrud Eysoldt, que interpretaba a *Electra*, fue expresamente criticada por el desmesurado empleo de su cuerpo y por la descomunal intensidad de ese empleo. Con estas propiedades contravenía sobre todo las normas vigentes para la realización escénica de las tragedias griegas en lo concerniente a la «fuerza», al «decoro» y la «sonoridad». En su lugar aparecían «nerviosismo», «pasión desenfrenada» y «roncos bramidos»<sup>33</sup>. Con tales estridencias la actriz traspasaba la frontera entre «lo saludable» y «lo enfermizo» o «lo patológico». El «criterio, la agitación, el exceso de elementos espantosos, la distorsión y el descuido en cada línea»<sup>34</sup> y la «pasión desmedida hasta lo absurdo» sólo podían «calificarse de patológicos»<sup>35</sup>. Rechazaban los movimientos sin «medida» ni «discreción» de Gertrud Eysoldt por no estar al servicio de la recreación del texto, por remitir insoslayablemente a su propio cuerpo, y rechazaban igualmente por «insoportable» su transgresión «patológica», en la que veían la disolución de las fronteras del yo de la actriz, no las del yo del personaje<sup>36</sup>.

También en los montajes de *Edipo Rey* y de la *Orestíada* muchos críticos deploraron el hecho de que los actores atrajeran la aten-

33 Fritz Engel en el *Berliner Tageblatt* del 31 de octubre de 1903.

34 Richard Nordhausen, crítica publicada en un medio no identificado, referencia tomada del archivo Theatermuseum de Colonia.

35 H. E. en *Freisinnige Zeitung* del 3 de noviembre de 1903 [no aparecen más que las iniciales del autor].

36 Véase la crítica de Paul Goldmann publicada en un medio no identificado, en el archivo del Theatermuseum de Colonia.

ción del espectador con la peculiar forma de emplear sus cuerpos. Esto valía por un lado para los extras, los «caminantes desnudos», que «se metían entre en la orquesta con antorchas, subían corriendo hacia el palacio por las escaleras y volvían al ataque como salvajes», y a quienes Siegfried Jacobsohn no supo encontrar ni función ni significado en el *Edipo*<sup>37</sup>. Alfred Klaar también se burló de su intervención en la *Orestíada*. Criticó severamente las «extrañas contorsiones de sus cuerpos y sus miembros que introdujo la dirección en el Esquilo de ayer», y se mofó de que «los caminantes con el torso desnudo cumplirían su cometido e hicieran, inclinados como estaban hacia el suelo, un alarde gimnástico digno de recordación»<sup>38</sup>.

Las críticas se dirigieron, por otro lado, a la interpretación de los protagonistas. Jacobsohn se quejaba de que el tipo de entretenimiento fuera un «irritante espectáculo para masas educadas en corridas de toros»<sup>39</sup>. Como ejemplo de su espanto menciona la escena siguiente:

37 Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne* 46, 17 de noviembre de 1910.

38 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 14 de octubre de 1911. Jacobsohn se quejaba de que aquellos caminantes no eran «ni fieles desde el punto de vista histórico ni elementos de un nuevo clasicismo», y llegaba a la conclusión de que era «un lamentable despilfarro de energía» y de que habían «querido ofrecer en el circo un concepto aproximado del teatro griego antiguo, un concepto que de todos modos no puede nunca ser más que una aproximación» (en *Die Schaubühne* 46, 17 de noviembre de 1910); Gilbert Murray, que había secundado las tesis de Jane E. Harrison, lo valoró, sin embargo, de un modo muy distinto. El mismo había preparado la traducción para el montaje londinense del *Edipo Rey* por parte de Reinhardt. Se refiere así a los caminantes tocante al reproche de los críticos londinenses de que el montaje era «antigriego» (*un Greek*): «Professor Reinhardt was frankly pre-Hellenic (as is the *Oedipus* story itself), partly Cretan and Mycenaean, partly Oriental, partly —to my great admiration— mearly savage. The half-naked torchbearers with loincloths and long black hair made my heart leap with joy. There was real early Greece about them, not the Greece of the schoolroom or the conventional art studio» (cit. por Huntly Carter, *The Theatre of Max Reinhardt*, Nueva York, 1914, pp. 221 y s.). Obviamente, la manera de emplear el cuerpo en el montaje de Reinhardt concordaba completamente con las ideas de Murray —y Harrison— sobre la cultura griega como una cultura primordialmente performativa.

39 Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. I, Berlín, 1912, p. 49.

Cuando Orestes pretende golpear a su madre se limita a empujarla hacia fuera en la puerta del palacio, retenerla ahí y empujarla de nuevo hacia el interior del palacio después de una lucha dialéctica. Una vez dentro la persigue escaleras abajo hasta la pista, se enzarza allí con ella y forcejean hasta que la empuja muy lentamente de nuevo escaleras arriba. Es espeluznante<sup>40</sup>.

En todos los casos aducidos, la singular manera en la que los actores empleaban su cuerpo les hacía tomar conciencia a los espectadores de sus propios «cuerpos reales». Los de los actores parecían en escena menos como portadores de unos significados que sus movimientos y gestos tuvieran que transmitir para dar forma a un personaje dramático que para imponérselos a los espectadores en su marcada y patente carnalidad. Lo que para la gran mayoría de los críticos mereció una severa condena, fue, en cambio, para el resto de los espectadores, un elemento que contribuyó decisivamente al abrumador éxito de todos los montajes mencionados.

Max Herrmann procedió en su trabajo de fijación teórica del concepto de realización escénica con la misma radicalidad, si no con más, con la que Reinhardt lo puso en práctica. Desplazó el foco de interés del cuerpo como portador de signos —como expresión y trasmisor de determinados significados— al «cuerpo real», es decir, de su estatus signico a su estatus material. Mientras que los críticos partían de la idea de que la función del actor en la realización escénica era dar expresión con su cuerpo a los significados previamente establecidos en el texto y transmitirlos al espectador —poniendo el texto por delante de la realización escénica—, Herrmann excluía completamente la cuestión de la recreación de una realidad ficticia sobre el escenario y la de los posibles significados atribuibles a la apariencia externa de los actores y sus acciones. Esto puede tener que ver con el hecho de que ésas eran las únicas cuestiones que la crítica de teatro y la teoría de la literatura de entonces consideraban relevantes, pues se

40 *Ibid.*, pp. 49 y s.

daba por supuesto que su único objeto era la valoración del aspecto semiótico de una realización escénica. Así pues, hay muchos argumentos que sustentan la afirmación de que Herrmann, al igual que Judith Butler, consideraba la expresividad y la performatividad como conceptos mutuamente excluyentes. Así parece confirmarlo el concepto de realización escénica que desbarrolló. Al convertir en el aspecto esencial de su definición tanto la copresencia física de actores y espectadores, que conjuntamente hacen que la realización escénica acontezca, como las acciones corporales realizadas por ambos grupos, y al centrar con ello su atención en un proceso dinámico, imprevisible tanto en su transcurso como en su resultado, margina la expresión y la transmisión de significados previamente dados. Los significados que surgen en este proceso sólo pueden producirse en él y por él. Sin embargo, Herrmann no llegó a esta conclusión, al menos no expresamente. Por ese motivo, en su definición del concepto de realización escénica las reflexiones sobre su *semioidad* específica, sobre su singular manera de generar significado carecen de relevancia.

Al entender la realización escénica como una «fiesta» y como un «juego» —como aquello que acontece entre actores y espectadores—, al describir su materialidad específica como efímera, como un proceso dinámico y no como un artefacto, Herrmann priva de fundamento al empleo del término «obra de arte» en el caso de la realización escénica —aun cuando él mismo, al defender la condición del teatro como arte autónomo, hable de la interpretación de los actores como la «auténtica», la «más pura obra de arte que el teatro es capaz de producir». Hay que tener en cuenta que el criterio imperante en su tiempo era el de que el arte estaba necesariamente ligado al concepto de obra. Visto desde la perspectiva actual, sin embargo, la definición de realización escénica de Herrmann excluye el concepto de obra. La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico —su *esteticidad*— por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta. La realización escénica tal y como la entiende Herrmann da lugar a una constelación única, irreplicable, sobre la que la mayoría de las veces sólo se pueden ejercer una influencia y un control limita-

dos, y en la cual ocurre algo que sólo puede acontecer de esa manera una vez —como no puede ser de otro modo tratándose del encuentro de un grupo de actores con un cierto número de espectadores de temperamentos, estados de ánimo, deseos, ideas y conocimientos distintos, en un determinado momento y en un determinado lugar—. En esa situación, a Herrmann le interesaban ante todo las actividades y los procesos dinámicos en los que ambas partes se implicaban.

Así, Herrmann considera la actividad «creativa» que despliega el espectador como «un furtivo revivir, una enigmática réplica del trabajo de los actores que se asimila no tanto por el sentido de la vista cuanto por el *sentido corporal* (*Körpergefühl*), un secreto ímpetu interno que lo lleva a ejecutar los mismos movimientos, a reproducir el mismo tono de voz en su garganta»<sup>41</sup>.

Con ello se insiste en que para la experiencia estética «lo más decisivo teatralmente» en la realización escénica es «la experiencia conjunta de los cuerpos reales en un espacio real»<sup>42</sup>. La actividad del espectador no se entiende como un mero ejercicio de su fantasía, de su imaginación —que es la impresión que se puede tener tras una lectura apresurada—, sino como un proceso físico. Este proceso se pone en marcha al tomar parte en una realización escénica por medio de una percepción que no realizan sólo el ojo o el oído, sino también el sentido corporal; que realiza, pues, el cuerpo entero de manera sinestésica.

Los espectadores reaccionan no sólo a las acciones físicas de los actores, sino también al comportamiento de los otros espectadores. Así, Herrmann señala que «siempre se encontrarán individuos entre el público que sean incapaces de revivir el logro interpretativo y que por el contagio anímico del conjunto del público, tan tremendamente propicio en otros casos, y tan poco propicio en éste, se termine abortando la posibilidad de que los individuos que sí estaban preparados revivan la experiencia»<sup>43</sup>. Con la metá-

41 Herrmann, «Das theatrale Raumerlebnis», p. 153. [Énfasis de la autora].  
42 *Ibid.*

43 *Ibid.* La idea de Herrmann de una revivencia no sólo «anímica» y su defensa de la idea de «enigmática réplica del trabajo de los actores», y del «secreto

fora del «contagio» vuelve a dejarse claro que cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una «obra», sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte en ella. Por eso, en este caso, es más importante la emergencia de lo que ocurre que lo que ocurre, y aún mucho más importante que los significados que se le puedan atribuir. Que Abramović cortara repentinamente su propia carne con una cuchilla de afeitar tuvo más relevancia que el hecho de que se tallara una estrella de cinco puntas o que los posibles significados que pudieran atribuirsele a la estrella. Lo que afectó a los que tomaron parte en la realización escénica de Abramović, aunque fuera de muy diferente manera y en distinto grado, fue tanto *el hecho* de que ocurriera algo como *ese algo* que sucedió. Si Herrmann, al emplear expresiones como «revivencia interna», «vivencia compartida» o «contagio animico» apuntaba a una transformación del espectador como resultado de la realización escénica, y en caso afirmativo, en qué medida lo pretendía, es algo que a partir de sus propias palabras no se puede ni afirmar categóricamente ni descartar.

En el fondo, el concepto de realización escénica de Herrmann implica una sustitución del concepto de obra por el de acontecimiento. Tanto una estética hermenéutica como la distinción heurística entre estética de la producción, estética de la obra y estética de la recepción son incompatibles con él. La específica esteticidad de la realización escénica estriba en su condición de acontecimiento.

El concepto de realización escénica de Herrmann, tal y como lo he reconstruido a partir de diversos escritos e intervenciones

impetu interno que lo lleva a ejecutar los mismos movimientos, a producir el mismo tono de voz en su garganta», encontró una base tan fascinante como sólida en la teoría de las llamadas neuronas espejo, que dieron a conocer en los años noventa del siglo veinte Vittorio Gallese y Alvin Goldman. En ella se habla de neuronas que suscitan en un observador de acciones un impulso para realizar esas mismas acciones, aunque en general el observador experimenta un bloqueo que le impide completarlas. Véase, de los mismos autores: «Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading», en *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 2, n. 12, diciembre 1998, pp. 493-501.

urales del autor —recogidas en apuntes de sus alumnos—, resulta en una ampliación del concepto de lo performativo *avant la lettre*, es decir, según ha sido posteriormente definido por Austin y por Butler<sup>44</sup>. La definición de Herrmann concuerda con las más modernas en la medida en que no entiende la realización escénica como representación o expresión de algo previo o dado, sino como el resultado de una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella. El concepto de realización escénica de Herrmann va más lejos que el concepto de lo performativo de Austin y Butler en la medida en que hace hincapié en el cambio que durante la realización escénica se lleva a cabo en las relaciones entre sujeto y objeto, por una lado, y entre materialidad y signicidad, por otro. Sin embargo, se queda un poco atrás al pasar por alto el problema de la generación de significado en su transcurso. En suma, la aportación de Herrmann es especialmente interesante y prometedora para los propósitos de este trabajo, pues implica una sustitución del concepto de obra por el de acontecimiento en el contexto de los procesos estéticos, por más que no vaya acompañada de una referencia explícita a las posibles transformaciones. Como resultado de todo ello surge, pues, la sugestiva empresa de fundar una estética de lo performativo sobre el concepto de realización escénica.

Puesto que el desarrollo de esta estética parte del giro performativo llevado a cabo en las artes a partir de los años sesenta del siglo veinte, parece razonable abordar en primer lugar la cuestión de en qué modo o modos las propias artes han modificado desde entonces el concepto de realización escénica, y con él el de lo performativo. En la medida en que este trabajo se realiza decididamente desde el enfoque de la teoría del arte, tal procedimiento no necesita de ulteriores explicaciones. No se partirá por tanto

44 Véase también Rudolf Münz, «Theater —eine Leistung des Publikums und seiner Diener». Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater», en Erika Fischer-Lichte et al. (eds.), *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1998, pp. 43-52.

de la discusión de distintas teorías estéticas, ni se ofrecerán ejemplos provenientes del arte contemporáneo que las eluciden, las modifiquen o las refuten, según el caso. Su punto de partida lo constituirá, por el contrario, el *state of the arts*, al que confrontaremos con distintos enfoques teóricos.

Como se ha mostrado en el proceso de reconstrucción del concepto de realización escénica de Herrmann, puede ser productivo, por razones heurísticas, tratar por separado los aspectos que en la realización escénica en tanto que acontecimiento nos hemos encontrado mutuamente condicionados, inseparables y enlazados: su medialidad, su materialidad, su semioticidad y su esteticidad, sin perder por ello de vista su mutua implicación. Los cuatro capítulos siguientes estarán dedicados a la cuestión de en qué formas se han servido las artes desde los años sesenta de estos aspectos en sus realizaciones escénicas. Prestaremos especial atención a las realizaciones escénicas teatrales y a las del arte de acción y de la performance. A las primeras porque Herrmann desarrolló su concepto de realización escénica pensando en el teatro, y al arte de acción y de la performance porque con él y en él se ha producido la sustitución de obra por acontecimiento en las artes visuales.

### III. LA COPRESENCIA FÍSICA DE ACTORES Y ESPECTADORES

Como ha mostrado Herrmann, la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física de actores y espectadores. Para que dicha copresencia sea posible, dos grupos de personas que funcionan como «actuales» y «observantes» deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas. La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción.

En consecuencia, en una realización escénica rigen condiciones muy particulares respecto a la «producción» y a la «recepción» —por hacer uso una vez más de los términos tradicionales. Mientras que los actores realizan acciones —se mueven por el espacio, gesticulan, hacen muecas, manipulan objetos, hablan o cantan—, los espectadores observan sus acciones y reaccionan. Parte de esas reacciones puede muy bien producirse de manera puramente «interna», pero una parte al menos igual de importante la constituyen las reacciones perceptibles: los espectadores rien alborozados, suspiran, se quejan, sollozan, lloran, patalean, se deslizan en sus asientos arriba y abajo, se echan hacia adelante con expresión tensa en el rostro o se reclinan relajados, aguantan la respiración y permanecen casi inmóviles; consultan repetidamente su reloj, bostezan, se duermen y empiezan a roncar; tosen y estornudan; hacen crujir papel de envolver, comen y beben;