

La atracción del instante

Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales¹

Erika Fischer-Lichte

Profesora doctora, doctora honoris causa (Prof. Dr. Dr. h. c.) y directora de la cátedra de Estética, Teoría e Historia del Teatro en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad Libre de Berlín. Cuenta con más de quince monografías entre las que destacan *La semiótica del teatro* (1983); *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts* (1997); *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* (2001); *Ästhetik des Performativen* (2004); el *Metzler Lexikon Theater Theorie* (2005) y *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre* (2005).

Jens Roselt

Profesor doctor (Prof. Dr.) de Teoría y Praxis del Teatro en el Instituto de Medios y Estudios Teatrales de la Universidad de Hildesheim. Junto a su trabajo como dramaturgo en la Volksbühne de Berlín, el Podewil, el Hebbel-Theater y el Volkstheater Rostock, ha publicado, entre otros, *Die Ironie des Theaters* (1999); *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater* (2005) y *Phänomenologie des Theaters* (2008).

Resumen

El objetivo del ensayo es presentar los conceptos de *performance*, *performativo* y *performatividad* en relación a la noción de puesta en escena y la disciplina universitaria autónoma de los estudios teatrales. Los autores se proponen un análisis de las raíces de los estudios teatrales junto a los argumentos de su inaugurador, el germanista Max Herrmann. Las investigaciones de Herrmann a comienzos del siglo XX y el cruce entre disciplinas a partir de la década del sesenta han permitido ampliar y complementar las metodologías de análisis de la puesta en escena, incorporando la dimensión performativa al análisis semiótico e inaugurando un nuevo modelo estético desde los estudios teatrales.

Palabras claves: performance, performativo, performatividad, análisis de la puesta en escena, estudios teatrales.

Abstract

The aim of this essay is to present the concepts of performance, performative and performativity in relation to the concept of mise en scene and the autonomous university discipline of theatrical studies. The authors propose an analysis of the roots of theater studies alongside with its opening arguments: those of the germanist Max Herrmann. Researches by Herrmann at the early twentieth century and the intersection of disciplines from the sixties on have helped to broaden and complement methods of analysis of the staging, incorporating the performative dimension to the semiotic analysis and inaugurating a new esthetic model from theatre studies.

Keywords: performance, performative, performativity, staging analysis, theatre studies.

A l formarse en Alemania, a comienzos del siglo XX, una disciplina universitaria autónoma en torno al estudio del teatro, se produjo un quiebre radical en el conocimiento del teatro existente. Desde los afanes literarios del siglo XVIII el imaginario teatral no sólo fue concebido como una institución moral sino que, también, se impuso como un arte generalmente “textualizado”. A fines del siglo XIX, el carácter teatral se validó únicamente en torno a las obras dramáticas, basadas en la garantía de textos literarios. Goethe fue el primero en formular en *Sobre verdad y posibilidad de la obra de arte* (1789), la idea de que la *puesta en escena* (*Aufführung*) es el instante que le da el carácter de arte a la obra; Wagner retomó y desarrolló esta idea en su escrito *La obra de arte del futuro* (1848). Al mismo tiempo, para la mayoría de los contemporáneos del siglo XIX se acreditó el carácter del arte de una representación exclusivamente mediante el texto representado. En 1918 el crítico de teatro Alfred Klaar escribe en su polémica en contra de la formación de los estudios teatrales que: “el escenario sólo puede tener su completo valor si es sostenido por la poesía” (Klaar 1918).

1 Traducción de Andrés Grumann Sölter.

(N. del T.) Este texto es una traducción de: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf. “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität”. *Theorien des Performativen*. Heft: Paragana Band 10, 2001. 237- 253.

A raíz de estas interpretaciones es que el teatro ha sido considerado hasta hoy en día como un objeto de los estudios literarios. Sin embargo, el inaugurador de los estudios teatrales en Berlín, el germanista experto en la Edad Media y la temprana Modernidad, Max Herrmann, enfocó el interés hacia la *puesta en escena*. Una reconstrucción del concepto de puesta en escena –que Herrmann por necesidad introdujo para una nueva disciplina, los estudios del teatro– nos muestra que no sería la literatura la que fundamentaría al teatro, sino que: “en el arte del teatro lo más importante es la puesta en escena” (Herrmann, *Forschungen* 118). Ya que ninguna de las disciplinas existentes había subordinado bajo sus conceptos a las puestas en escena, sino solamente textos y monumentos, debía introducirse una nueva disciplina. De este modo, los estudios teatrales se inauguraron en Alemania como un estudio de la puesta en escena.

Al describir el objeto de esta nueva disciplina, Herrmann partió de la oposición fundamental entre texto y puesta en escena:

el teatro y el drama son, según mi creencia, [...] en un principio contradictorios ya que es demasiado evidente que sus síntomas no pueden sostenerse constantemente: el drama es tanto creación de la palabra como creación artística del individuo, el teatro es el mérito del público y sus servidores”. (Herrmann, en Klaar).

Como concepto básico para esta nueva disciplina de los estudios teatrales ha surgido, por ende, la noción de la *puesta en escena*. Son fundamentales, para la especial designación del teatro, su (1) *materialidad*, (2) *medialidad* y (3) *esteticidad*.

MATERIALIDAD

(1) *Materialidad*: las puestas en escena son, como lo ha dicho ya Lessing –a diferencia de los textos y artefactos que son fijos– transmisibles, fugitivas y transitorias. Por esto Herrmann no hacía alusión a artefactos fijos tales como la decoración, el vestuario o los textos en sus investigaciones en torno a la materialidad del teatro, sino que se dirige al cuerpo del actor, el cual se mueve a través del espacio. “En el arte de la actuación se encuentra lo decisivo de la finalidad teatral, [allí se elabora] lo único, la obra

de arte que es capaz de llevar a cabo el teatro”. Cada puesta en escena es en este sentido única e irrepetible. En ella pueden, desde luego, encontrar aplicación tanto artefactos como textos. Pero ellos, como artefactos fijos, no son aquí de importancia, sino como elementos de un proceso dinámico. La específica *materialidad* de la puesta en escena, su *espacialidad* (*Raumlichkeit*), *corporalidad* (*Körperlichkeit*), *sonoridad* (*Lautlichkeit*), no se constituye de esos artefactos. Ella se crea a través del juego en conjunto de actores que se mueven, hablan y cantan en un espacio –u otros movimientos y sonidos. Esto quiere decir que debe ser constituida y experimentada por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “ponerse en escena” (“*Aufgeführtwerden*”).¹

MEDIALIDAD

(2) *Medialidad*: el programa de investigación que Herrmann lleva a cabo para la nueva disciplina de los estudios teatrales hace hincapié en la inauguración de la *medialidad* específica del teatro y pone como punto central del análisis a la relación entre actores y espectadores. “El sentido original del teatro [...] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, partícipes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Este punto debe ser tenido en cuenta por los estudios teatrales”. (Herrmann, *Über* 19).

De este modo son nombradas las condiciones especiales de la *percepción* y la *comunicación* dentro de una puesta en escena. A ella corresponde, en primera instancia, la copresencia física entre actores y espectadores. Para

1. Aunque para los efectos del análisis teatral están íntimamente relacionados, cabe diferenciar claramente entre lo que compromete al proceso de escenificación y el proceso de la puesta en escena teatral. El primero se prepara, ensaya antes y después de la puesta en escena. Esta última no puede cambiarse, solo experimentarse a través de su llevarse a cabo, ella es única e irrepetible y no debe entenderse junto a la noción de “representación”, como clarifican los autores del ensayo. (N. del T.).

que una puesta en escena tenga sentido, deben juntarse actores y espectadores en un determinado tiempo y en un determinado lugar y realizar en ese instante algo en conjunto. En este sentido, tanto producción como recepción caminan simultáneamente y se condicionan mutuamente. En la medida que Herrmann define la puesta en escena como un juego, determina el rol del espectador desde una forma interesante y novedosa. El espectador es entendido o bien como distanciado o bien como un espectador comprometido con las acciones que se representan en el escenario y que pueden ser acompañadas por determinados significados (si bien quizás a modo de prueba), o también como un descifrador intercultural de mensajes que son formulados por la puesta en escena. Los espectadores están comprendidos más como coparticipantes, como cojugadores, los cuales crean en conjunto la puesta en escena a través de su participación; es decir, a través de su *presencia física*, de su percepción, recepción y reacción. De este modo, las condiciones de comunicación de una puesta en escena son determinadas como las reglas de un juego que son llevadas a cabo por todos los participantes –actores y espectadores– y que pueden igualmente ser seguidas o rotas por todos ellos.

ESTETICIDAD

(3) *Esteticidad*: las condiciones de la *medialidad* del teatro tienen consecuencias para la conceptualización de su *esteticidad*. Cuando Herrmann define a la puesta en escena como una fiesta del teatro, uno puede llegar a la conclusión de que él entiende a la puesta en escena más como un “acontecimiento” (*Ereignis*) que como una “obra” (*Werk*). A él no le interesan los significados producidos por el querer de los actores y espectadores durante el transcurrir de la puesta en escena, sino más bien las actividades y los procesos dinámicos en que son implicados ambos bandos. Las acciones entre actores y espectadores, los procesos creativos que llevan a cabo, su hacer (*Tun*) como también su efecto (*Wirkung*), los cuales mantienen a los participantes en la puesta en escena. Esto quiere decir que el foco de interés se encuentra en lo que ocurre *entre* los participantes. La *emergencia* de lo que

sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento, esto es, después de que este haya tenido lugar. El *que* algo ocurra y *lo que* ocurre afecta a todos los participantes de la puesta en escena, si bien de modo y en medida muy diferentes. Durante su transcurso se intercambian energías, se desencadenan fuerzas, se ponen en marcha actividades y tienen lugar múltiples transformaciones.

Herrmann hace hincapié en que la actividad creativa del espectador se despliega “como una secreta vivencia posterior, como una sombría imitación de la creación teatral, como una impresión no tanto en sentido facial como por un sentimiento corporal en un afán secreto de crear los mismos movimientos, como las mismas tonalidades de la voz”. (Das teatralische 153)

Con esto se quiere hacer notar que la experiencia estética de la puesta en escena estaría “en lo teatralmente más importante: la vivencia del cuerpo y el espacio real”. (Das teatralische 153) La actividad del espectador no se entiende como una tarea de la fantasía, de su imaginación, como podría verse en una primera aproximación, sino como un proceso corporal. Este proceso se pone en marcha con y en la participación de la puesta en escena y no implica únicamente ojo y oreja, sino a la totalidad del cuerpo. Son los cuerpos activos en el espacio los que constituyen la puesta en escena –los cuerpos de los actores, que se mueven en y a través del espacio como también los cuerpos de los espectadores que experimentan o, más bien, sienten, la dimensión espacial del ambiente de comunidad y la especial atmósfera que genera la experiencia corporal del espacio compartido entre todos y reaccionando corporalmente a la presencia física de los actores. De este modo, la experiencia estética acontece en la puesta en escena como experiencia corpóreo-mental (*leiblich-mentale Erfahrung*).

Llama la atención que Herrmann no hable, para sus determinaciones del teatro como puesta en escena, junto a preguntas y problemas en torno a la exposición (de algo), de su representación. Él se muestra interesado solamente por dos formas de objetos que deben ser llevados a cabo en/por el teatro:

Por una parte, la lucha de cada cual, como también [...] principalmente, la lucha de las masas, la batalla [...]. El segundo aspecto de las representaciones teatrales es, sin lugar a dudas, la acción pública [...]. Procesos en los cuales la simple vida puede trascender por un momento hacia la superficie". (Foschungen 134).

Max Herrmann se queda con esas observaciones bastante generales. Él casi no demuestra interés alguno en los problemas de representación, es decir, en preguntas referentes a la realidad que se representa en el escenario, o los posibles significados, que incluye la representación de los actores, su presencia externa o de la sala. Esto se debió, por una parte, a que fueron esos problemas y preguntas los que dejó valer la literatura contemporánea y la crítica teatral como los únicos más relevantes, de manera que la discusión con los aspectos semióticos del teatro podría darse por sobreentendida. Pero aquí sobre todo volveremos al concepto de la puesta en escena, tal cual ha sido investigado por Herrmann. Ya que eleva la presencia de actores y espectadores a lo esencial de lo que lo define, las acciones corporales que ejecutan ambos grupos, aquello que acontece *entre* ellos, así como también el efecto corporal, que ejerce sobre la puesta en escena el gran acto de la participación. Todas estas son preguntas de la puesta en escena y son secundarias respecto al concepto de representación. En nuestro actual uso terminológico deberíamos decir que Herrmann concibe la puesta en escena como la personificación de *lo performativo*, que es, por lo demás, como se define por excelencia *lo performativo*.² De esta forma el teatro puede considerarse el arte performativo *par excellence*.³

Actualmente el concepto de la puesta en escena sigue siendo central para los estudios teatrales. Aquí principalmente se toma como base el modelo bosquejado anteriormente. Sin duda se han llevado a cabo, desde los años setenta, algunas ampliaciones respecto a estos puntos. Estas corresponden, por un lado, a aspectos

de la *materialidad*, la *medialidad* y la *esteticidad* de las puestas en escena y, por otra parte, su *semioticidad*. Se trata de la pregunta sobre al origen del significado en las puestas en escena. Puesto que en la *semioticidad* no se le da importancia a los cuerpos, los movimientos, los gestos ni a los objetos, sino más bien al contexto en el cual un proceso *performativo* encuentra su utilidad, si se sobrepone el aspecto de la *semioticidad* al aspecto de la *medianidad*, los significados se vuelven emergencias en un juego muy convincente. El significado que los espectadores dan a conocer, mientras juegan el juego de la puesta en escena, se produce como resultado de ciertas jugadas que se usarán como juguetes para las próximas jugadas.⁴ El de tal forma ampliado y modificado concepto de puesta en escena representa, para las reflexiones de los estudios teatrales hacia *lo performativo*, nuestro punto de partida y su punto de atractivo.

El concepto de la *performance* fue incorporado recién en los años setenta a los estudios teatrales alemanes. Con él se identifica actualmente cierto género teatral, que surgió durante los años sesenta y setenta y que al principio se dio a conocer bajo el nombre de *arte acción*, *happenings*, *performance art* o *arte performativo*. En el desarrollo de este nuevo género principalmente participaron artistas plásticos, pero también actores de teatro, poetas y músicos.

Históricamente, el *performance art* ha sido un medio que cambia violando los límites entre disciplinas y géneros, entre lo privado y lo público, entre el diario vivir y el arte sin seguir reglas. Es este proceso el que ha energizado y afectado a otras disciplinas tales como la arquitectura como acontecimiento, el teatro como imagen y la fotografía como *performance*. (Goldberg 30).

El arte de la *performance* se constituye precisamente por la intensividad y radicalización de esas características, con las que Max Herrmann alza su definición del teatro como puesta en escena. Lo transitorio y la fugacidad

2. Para el concepto de *lo performativo* ver la página 122 y ss de este ensayo.

3. Las investigaciones teatrales llevadas a cabo por Herrmann no tienen seguidores. Sus trabajos casi no tuvieron repercusión. Solamente con la incorporación a la investigación del arte de la *performance* de los últimos años se ha despertado el interés por las ideas de Herrmann.

4. Para la problemática del significado ver, entre otros, a Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970; Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. 3 Bde. Tübingen, 1983, 4 Aufl 1999; Klaus Schwind: *Schau-Spiel im Theater. Darstellende und zuschauende Mitspieler bei der Berliner Aufführung von Botho Strauß' Kaldewey, Farce*. In: *Forum Modernes Theater* 10 (1995), Tübingen, S. 3-24.

de la puesta en escena se entienden realmente como lo que constituye a este nuevo género. Esto sucede debido al carácter único de la puesta en escena, o también por la tensión reflejada en su fugacidad y los intentos de fijarla constantemente a través del video, el cine, la fotografía y la descripción documentada.

El discurso de la *performance* marca un vacío, una pérdida. Como objeto disponible, con el cual se llega a dialogar, discutir, que puede hasta juzgarse, se asume el precio de su desaparición y esa experiencia presupone la aprobación de condiciones disponibles (...). El arte de la *performance* no pregunta por el programa artístico o por la experiencia subjetiva del cuerpo del artista, sino que por el espacio que se articula entre la presentación y percepción y en los documentos y textos recordatorios del observador. (Bormann y Brandstetter 49).

De este modo, el significado de lo transitorio, lo fugitivo en la *performance* repercuten más agudamente en las condiciones que se refieren a su (1) *materialidad*, (2) *medialidad*, (3) *esteticidad* y (4) *semiotividad*.

MATERIALIDAD (1) *Materialidad*: la materialidad específica de una *performance* se constituye, en su sentido más estrecho, mientras se juega y presenta en su especial *espacialidad*, *corporalidad* y pronunciada *sonoridad*. El espacio se define por su uso. En ese sentido pueden usarse e incursionar en espacios nuevos como también conocidos, por ejemplo teatros, fábricas, institutos. La separación entre espacios públicos y privados se rompe, si se abren espacios privados, como por ejemplo una casa, para el público o, por el contrario, si lugares públicos como escaparates se vuelven lugares privados como el sitio para vivir por los performers. En ambos casos se realiza una teatralización de los respectivos espacios. En esos espacios el performer presenta su cuerpo individual con todas sus características como arrugas, granos o fluidos corporales como sudor, saliva o también sangre. En los trabajos del grupo italiano Societas Raffaello Sanzio se pueden observar casos extremos en la *corporalidad* de personas: como por ejemplo una mujer con el torso amputado, un hombre muy alto y esqueléticamente delgado, una mujer anoréxica. La forma como presentan sus cuerpos dirige la atención del espectador hacia esa

especial forma de presentar la *corporalidad*. Algo paralelo ocurre también con actos espectaculares de la mutilación voluntaria, como los que realizaron Marina Abramovic, Chris Burden, Gina Pane y otros: pegarse con un látigo, dibujarse con una hoja de afeitar una estrella en el vientre, dejar que disparen al brazo, producirse quemaduras y otras cosas similares. Son acciones realizadas realmente en el propio cuerpo, no son acciones que hacen –como si–, sino que ellos se autoinfringen las heridas, se ejecutan estas lesiones realmente. Ellos conducen la percepción del espectador hacia el cuerpo real, a su vulnerabilidad y su capacidad de dañarlo. En la *performance* AAA/AAA de 1977, Abramovic y Ulay se gritaban turnándose durante horas. Si durante ese tiempo sólo se escuchaban los sonidos de los gritos y no palabras, mediante aquello se creaba “una sonoridad pura”, al mismo tiempo que un desgaste de las cuerdas vocales, que les produjo a los performers una afonía de varios días, así como un agotamiento real.

MEDIALIDAD (2) *Medialidad*: todo lo anterior tiene sus efectos en la especial *medialidad* de la *performance*. Que no se tenga necesariamente una concepción espacial (*Raumkonzeption*) convencional, la cual indicaría claramente las funciones y actividades tanto de los performers como de los espectadores, desde luego hace pensar que los espectadores se mueven permanentemente en un espacio y que pueden llevar a cabo distintos puntos de vista. Los espectadores son en sí mismos parte importante del llevarse a cabo de la *performance*. Ellos observan a los performers y a los demás espectadores que observan. Lo que uno ve y oye de una *performance* cuelga siempre del lugar individual que se ocupe en el espacio. De este modo se remarca no sólo la percepción de la *corporalidad*, sino también el *efecto* que la percepción genera en aquellos que perciben, como también sus posibles reacciones a tales percepciones. Por ejemplo, en las acciones de Hermann Nitsch los espectadores fueron constantemente rociados con sangre y agua con champú y, de este modo, surgía la ocasión de que ellos mismos se tiraran sangre, agua con champú y entrañas, lo que posibilitaba experiencias físicas poco comunes. En la

performance Lips of Thomas de la Abramovic (1974), en cambio, fueron los espectadores los que dieron fin a la *performance*. Algunos espectadores no podían y no querían permitir que continuara desangrándose por el estómago y la espalda el cuerpo desnudo y totalmente expuesto sobre bloques de hielo de la Abramovic y de este modo transformarse en observadores de su propia tortura. Los espectadores no aguantaron más y movieron los bloques de hielo y a la mujer que se desangraba en escena. La copresencia corporal –que ya Max Herrmann indicara como el elemento constitutivo de una puesta en escena– se llevó a cabo, con todas sus consecuencias, en esta *performance*. Sin embargo, la actividad corporal a la cual uno como espectador puede ser llamado tras pasa las reflexiones que Herrmann investigara. Fuertes reacciones fisiológicas y afectivas se liberan como completas secuencias de acción. De este modo el espectador se puede transformar en un participante activo. La provocación que surge de una *performance* corresponde, en términos estrictos, a una especie de provocación de acciones, contradicciones o experiencias. Una *performance* es, en este sentido, un juego cuyas reglas pueden llevarse a cabo libremente durante la *performance*, por lo cual ambas partes (performers y espectadores) están libres para molestarse rompiendo las reglas que alguna vez fueron aceptadas, negociando nuevas reglas del juego.

ESTETICIDAD (3) *Esteticidad*: como se desprende de los puntos (1) y (2), la particular *esteticidad* de una *performance* esta inmediatamente relacionada a su *materialidad* y *medialidad*. Aquí toma fuerza el carácter de acontecimiento (*Ereignischarakter*) por sobre el carácter de obra (*Werkcharakter*) propio de una *performance*. La experiencia estética se realiza en correspondencia a la percepción del espacio, cuerpos, objetos, sonidos en su *materialidad* específica y en las particulares reacciones corporales (fisiológicas, afectivas, motrices). En ello nunca queda del todo claro si estamos frente a una experiencia estética o a una experiencia ética. De este modo, el movimiento de los bloques de hielo, más que como experiencia estética se podría calificar como

experiencia ética. Ese llevar a cabo acciones reales por parte del performer pide, en muchos casos, una toma de decisión por parte del espectador, que o bien puede asumir una actitud estética respecto a lo percibido con el fin de conservar su seguridad, o bien emprender él mismo una clara acción ética. En este punto la *performance* oscila entre lo estético y lo ético.

A esta oscilación se le puede sumar el factor tiempo (*Zeitfaktor*) como se demuestra en el ejemplo de la Abramovic. Este factor puede, sobre todo, guiar también a una intensificación de la pura experiencia estética. Muchas *performances* pueden durar varias horas, incluso días. Ellas se experimentan a través de su actualización temporal que, sin embargo, parte simultáneamente de una recepción cerrada. Las *performances* posibilitan frecuentemente una particular experiencia temporal (*Zeiterfahrung*) intensificada debido a que se juega con el factor tiempo. En una *performance* de Boris Nieslon en *System HM2T* en Hildesheim (1999), un performer transportó un saco con sal en su espalda. El performer, que tenía dificultades para moverse con el saco, comenzó lentamente a caminar en círculo. A través de un pequeño orificio en el saco se escurría un delgado hilo de sal que dibujaba en el suelo los movimientos del hombre. Mientras más sal perdía, más fácil se hacía para él transportar el saco en su espalda. Para los espectadores, sin embargo, no quedaba claro si el hombre iba a colapsar antes que se vaciara toda la carga que llevaba. Ellos observaban el delgado hilo de sal como un reloj de arena. Después de una hora el saco aún se encontraba medio lleno. El saco no debía parecer lleno y pesado: estaba lleno y pesado. La pregunta si la *performance* habría finalizado si el saco se hubiese vaciado completamente o si el performer hubiese colapsado definitivamente quedó abierta. También quedó sin respuesta cuándo se hubiese alcanzado ese punto de tiempo (*Zeitpunkt*). De este modo, la espera de los espectadores se transformó en parte de la *performance*. El transcurso de la *performance* podía depender de tales coincidencias como la constitución individual por parte del performer en cada noche. Después que el saco estaba medio vacío, se arrugó la tela del saco tapando casi por completo el orificio. Dejó casi de caer

sal al suelo. Los espectadores se preguntaban si esto era intencional, si existía, con anterioridad, una prueba o si el performer sabía siquiera que su saco ya no perdía sal. ¿Había que decirle que esto estaba ocurriendo? Ahora, bajo estas nuevas circunstancias, podría durar muchas horas más la *performance* hasta que el saco se vaciara completamente. La oscilación entre aburrimiento y expectación creaba una experiencia temporal de gran intensidad. No fue suficiente reconocer el principio de la *performance*, sino que uno debía estar presente para experimentar lo que iba a pasar. El comienzo o el fin preciso de una *performance* pueden ser cuestionables. En la *performance* anteriormente citada se pudo observar cómo el performer realizaba ciertos preparativos básicos. Él preparó el saco y lo llenó con sal. Algunos espectadores se quedaron observando. A nadie se le informó que ya había comenzado la *performance*. De algún modo la presencia entre el performer y los espectadores dentro del espacio da por iniciada la *performance*. Ella finaliza en el momento que esto se suspende.

Una *performance* se caracteriza, generalmente, por la presencia individual de los espectadores y el performer. En ese sentido cada *performance* es única, sin la necesidad de ser espontánea. El transcurso de una *performance* puede convenirse, las acciones de cada performer pueden ser planeadas o ensayadas. El arte de la *performance* marca una verdadera unidad que refleja la relación repetitiva y de unicidad. En la repetición de algunas acciones puede transmitirse y expresarse lo irreplicable, la diferencia. Es así como la unicidad puede debatirse como experiencia estética.

SEMIOTICIDAD

(4) *Semioticidad*: las acciones que realizan los performers no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo: el azotarse en la espalda, el dibujarse en el estómago una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar, tirarse con los brazos abiertos sobre un bloque de hielo en forma de cruz, llenar un saco con sal y cargarlo sobre la espalda para caminar en círculos interminablemente. También los objetos, que encuentran su uso en las acciones, no significan más de lo que son: un látigo significa un látigo, una hoja

de afeitar significa una hoja de afeitar, unos cubos de hielo significan cubos de hielo, un saco significa un saco. Dado que la percepción se dirige a la específica materialidad de los objetos y que, por lo tanto, se consume como una percepción que se dirige al Ser-así (*So-Sein*) del objeto –por ejemplo a la llanura de la hoja de afeitar o a la textura del saco– puede darse momentáneamente como una percepción conceptualizada donde pueden pasar a segundo plano los significados de los objetos “hoja de afeitar” o “saco” ante las características de la percepción de sus específicas propiedades materiales. Esto quiere decir que las performances tienden a reducir su grado de *semioticidad* codificada. Esta reducción representa, por otro parte, la condición de posibilidad para aumentar su grado de *semioticidad*. Ya que los objetos y acciones significan lo que son, o en su defecto lo que realizan, tienen la capacidad de apenas oponer resistencia a la *semioticidad*. De esta manera, la estrella de cinco puntas en la *performance* de la Abramovic, *Lips of Thomas*, puede invocar en sí misma diferentes contextos míticos fijos, metafísicos, históricos, culturales y políticos –inclusive podría funcionar como símbolo permanente de una Yugoslavia socialista. Algo comparable existe también para los otros objetos: el látigo puede remitir a flageladores cristianos o a fustigadores como acción de castigo o tortura o también a prácticas sexuales sádicas; la cruz de hielo puede relacionarse con la crucifixión de Cristo, pero también con celdas heladas, calabozos, cámaras de tortura, invierno y muerte; el saco al hombro puede ser el referente de un marinero o también de un campesino; el saco puede, en lo concerniente al escurrimiento de la sal, relacionarse con relojes de arena, pero también puede entenderse como el símbolo de la temporalidad de la vida humana en general. Esto significa que la reducción de la *semioticidad* abre simultáneamente diferentes campos semánticos, de manera que crea una pluralización en la oferta significativa. En ese sentido, las respectivas ofertas dependen por una parte de cada espectador –de las reservas individuales, de las asociaciones, imaginación de cada cual– y, por otra, lo que motivan las participaciones en experiencias específicas y que pueden desencadenar por sí mismas ciertos recuerdos, asociaciones e impresiones. De este

modo, la reducción de la *semiotividad* y la pluralización del ofrecimiento de significados no generan oposiciones, sino todo lo contrario.

Los rasgos y características aquí señalados, si bien constituyen para la *performance* un género teatral específico, no la delimitan clara y tajantemente de las otras formas teatrales. Los límites entre *performance*, teatro, música, *Tanztheater*, hace tiempo que ya son permeables. Rasgos constitutivos de un género pueden demostrarse en todos los otros géneros. Las disposiciones enunciadas más arriba no se cumplen en la actualidad “cabalmente” por muchos performers –utilizan juego de roles, moldes narrativos, acción como-si, construcción de cuentos y otros. Por otro lado, podemos encontrar que en el teatro, al igual que en la música y en el *Tanztheater*, rige una realización –a menudo también en forma dominante– como constitutiva para el arte de la *performance*. Un desarrollo de este tipo lo denominamos actualmente como un *giro performativo* que concierne a todos los géneros teatrales.

Junto al concepto de *performance* que denota cierto género teatral, también el término de *performance cultural* (*culture performance*) encuentra una aplicación para los estudios teatrales. Este fue acuñado por el etnólogo norteamericano Milton Singer a fines de los años cincuenta. Singer lo usaba para la descripción de “instancias particulares de organizaciones culturales, por ejemplo matrimonios, danzas religiosas, recitaciones, juegos, danzas y conciertos musicales, etc.”, el que designó como “las más concretas unidades observables de la estructura cultural”. Una *performance cultural* se define, por una parte, mediante un juego de señales: “un arco de tiempo definitivamente limitado, un principio sin fin, un programa de actividades organizado, un set de performers, una audiencia, un lugar y una ocasión para la *performance*”; (Singer XIII) por otra parte, es primordial para el entendimiento de la *performance cultural* que dentro de ella se presente principalmente a la cultura respecto a su autorretrato y a su autoentendimiento que pueda presentarse de esta manera ante sus iguales como también ante los extraños. Por lo tanto, se trata de diferentes formas de representación, es decir, de un cierto significado que surge de la ejecución de acciones específicas.

Una representación teatral puede entenderse como una forma especial de *performance cultural*. Que aunque se diferencia de éstas en varios puntos, también coincide con ellas a través de los rasgos específicos enunciados por Singer para otro tipo de *performance cultural* como lo son los rituales, fiestas, campeonatos deportivos, juegos, etc.

Este concepto es importante para los estudios teatrales por cuanto le sirvió al director teatral Richard Schechner como justificación para su exigencia de ampliar el campo objetivo de los estudios teatrales hacia todos los géneros de la *performance cultural*. Una exigencia que el investigador teatral alemán Carl Niessen planteara a fines de la década de los veinte del siglo pasado –transferir respectivamente los “*Theatre Studies*” a “*Performance Studies*”. Aquí el término *performance* ha sido reemplazado por el término *performance cultural*. En los estudios teatrales alemanes, en cambio, se usan ambos términos con significado diferente: “*performance*” como denominación de un género teatral especial y “*performance cultural*” en el sentido que lo definiera Singer.

El término *performativo* igualmente representa una nueva acuñación.⁵ Lo *performativo* fue introducido en el mundo teatral para transformar aquellas cualidades, rasgos y características del término hacia lo que Herrmann había entendido, en sus determinaciones respecto a la puesta en escena, por el género del arte de la *performance*. De ahí se puede deducir que el teatro como puesta en escena siempre es *performativo*: el teatro es un arte *performativo par excellence*. Sin embargo, las puestas en escena pueden diferenciarse considerablemente unas de otras por su grado de *performatividad*. En atención a estas diferencias juega un gran rol la relación entre *performatividad* y *semiotividad*, entre lo *performativo* y lo semiótico. A primera vista, pareciera como si lo *performativo* y lo semiótico fueran contrarios, que se eliminaran mutuamente. A esa suposición nos puede conducir el hecho de que Herrmann pudo prescindir, en su determinación sobre la puesta en escena, de la categoría de

5. Mientras tanto el concepto de *performance* no es utilizado como un término disciplinario en los estudios teatrales alemanes.

lo semiótico y que la *performance* se caracterizaría por ser constitutiva de una reducción de la *semiotividad*. Pero como pudimos ver en el caso de Herrmann, sólo se puede explicar el abandono de lo semiótico como una airada reacción en contra del entendimiento exclusivamente enfocado en la institución que trasmite textos literarios con significados predispuestos. Y en el caso del arte *performativo* pareciera que la reducción de la semiotividad –paradójicamente– abre la posibilidad a una amplia semiotización. Se trata entonces de la relación entre lo *performativo* y lo semiótico en el teatro, y no sobre la eliminación mutua; se trata en definitiva de una relación de alternancia bastante compleja. En la puesta en escena siempre están presentes lo *performativo* y lo semiótico al mismo tiempo. El teatro siempre realiza no sólo una *función performativa*, sino también una *función semiótica*.

Ahora bien, ¿cómo se puede describir esta compleja alternancia entre las puestas en escena de tipo *performativas* y semióticas? En la focalización hacia lo semiótico aparece lo *performativo* de momento, como la condición primordial de la posibilidad de la elaboración de significados en la puesta en escena. Es por ello que la semiótica teatral analiza las características especiales del sistema de signos que emergen desde los participantes de las puestas en escena que están dados por su *materialidad* específica, a través de los requisitos, condiciones y posibilidades para los procesos de generación de significantes. Para asignar posibles significados la semiótica se concentra, por ejemplo, en la forma, el desarrollo, el tiempo, la dirección, la intensidad de un movimiento, en el timbre de la voz, su volumen, su locuacidad, sus intenciones, etc. La semiótica reflexiona sobre la copresencia de actores y espectadores como la condición fundamental de generación de significado en una puesta en escena, como también en la fugacidad de la misma, entendiendo el significado como *emergencia*. En la medida que la semiótica teatral trabaja sobre el significado, logrando establecer sentido(s) en la puesta en escena, tendrá que tomar en cuenta a lo *performativo*. Sin embargo ella –y esa es su restricción fundamental– sólo puede considerarse en la medida que represente un factor en el proceso de la generación de significado.

Por otro lado, no se debe pensar lo *performativo* como aquello sin significancia, como lo insignificante del *insignifiant*. Si fuera así no se tomaría en cuenta. Pero con su percepción de lo *performativo* –no como una señal– no está en primer plano de qué forma posibilita, influye o condiciona el proceso de elaboración del significado, más aún qué significado le puede acompañar en la situación mencionada. La percepción, más bien, se concentra en sus cualidades sensoriales: en lo especial del cuerpo, en su carisma, en la forma en que se realiza un movimiento, como también en la energía con la cual se efectúa, en el timbre y el volumen de una voz, en el ritmo de los sonidos y también de los movimientos, en el color e intensidad de la luz, en la peculiaridad del espacio y de su atmósfera, en el específico modo con el que se vive el tiempo, en la interacción de sonidos, movimientos, luces, etc. Otro aspecto de lo *performativo* es la reiteración o repetición en la ejecución de acciones existentes en la cultura, las que pueden volver a reconocerse en un contexto totalmente cambiado, como por ejemplo ciertos gestos particulares. Al focalizar lo *performativo* como tal, se trata de encontrar la percepción de estas cualidades y también el especial efecto que tengan sobre la percepción en el instante de su desarrollo perceptivo: cambios fisiológicos como aumento de las pulsaciones, respiración extendida, oleadas de calor, sudor, palpitations, sensación de mareo, además de reacciones eróticas, sexuales u otras reacciones corporales, tales como sensaciones y posturas de deseo, avidez, asco, duelo, melancolía o, por el contrario, alegría, dicha, etc.

Se puede observar que la percepción de tales cualidades o la detonación de cambios fisiológicos y afectivos no necesariamente tienen que estar desvinculados de la elaboración de significado; por el contrario, puede pasar a procesos semejantes o también pueden ser activados por ellos: así es como ocurre con algunos sonidos, el cambio de luces, la vibración en la voz o la característica de un movimiento que evocan una sensación o un recuerdo que luego hace detonar un cierto efecto. Sin embargo, procesos de elaboración del significado tienen relevancia en la medida en que posibilitan la percepción de cualidades sensoriales, así como también

ciertos efectos fisiológicos y afectivos que influyen o condicionan a aquel que percibe. Los procedimientos *performativos* tienen un efecto en la realidad constituida, en la que la acción no solo se reproduce, se audiciona o representa, sino que en el instante de su llevarse a cabo presentan y producen lo que la asignación significativa excluye. Lo semiótico y *lo performativo* no son, por ende, opuestos, sino que están estrechamente relacionados entre sí. La focalización de aquello, en consecuencia, no puede igualarse con la exclusión de lo otro. Más bien se trata de diferentes perspectivas para el mismo objetivo. Así es perfectamente posible que la elección de las respectivas perspectivas sea provocada por la estructura del objeto, si bien no se define en ningún caso. Es así como, por lo general, al analizarlos suele tener sentido fijar el punto central de la investigación hacia *lo performativo*. Eso no debe excluir la pregunta sobre la especial focalización que exige lo semiótico.

En el teatro de fines de los años sesenta y principios de los setenta –y por lo tanto paralelamente al desarrollo del arte de la *performance*– se ha vuelto a reflexionar sobre los medios *performativos* del teatro y las múltiples y emocionantes relaciones cambiantes entre *lo performativo* y lo semiótico (así, por ejemplo, en Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber, Peter Zadek, Einar Schleaf, Frank Castorf). En la puesta en escena de Frank Castorf, *La mujer junto al mar*, de Ibsen (1993 en la Volksbühne de Berlín) se pudo ver jadear y gemir repentinamente a la actriz Kathrin Angerer durante su personificación de Bolette Wangel. En un momento de la puesta en escena ella quiso contestar a la pregunta si estaba esperando visita; sin embargo, en ese acto no pudo superar un convulsivo “A”. No hubo otra palabra que pudiera pronunciar; ella balbuceaba y tartamudeaba, su voz aumentaba y finalmente jadeaba y chillaba simultáneamente. Las palabras ya no se entendían, iba emitiendo algunos sonidos, sin que se le pudiera adjudicar algún significado. De esta manera el idioma fue presentado fonéticamente de manera que a la personificación y a los espectadores ya no se les puede otorgar un apoyo semántico. Se produce la exhibición de sonidos cada vez más intensos junto al desesperado intento, del en-

parte impactado público, de entender el contenido y la acústica de la escena. Estos fueron momentos de extrema e intensiva *performatividad*. Al mismo tiempo, se abre la posibilidad de una lectura semiótica. Irrumpe el ataque de tartamudeo de Bolette cuando a ella se le pide pronunciar el nombre del hombre, quien durante el transcurso de la obra juega un papel determinante. Es el añorado profesor, señor Arnholm, quien era la proyección de su nostalgia queriendo casarse con aquel hombre mucho mayor para tomar la única chance de evadir su triste rutina diaria. De esta manera la conducta de Bolette también puede interpretarse como señal de su excitación. En el momento en que se da cuenta de su posible esperanza y de su trágica biografía, fracasa el lenguaje como mediador regularizado. El ejemplo de la escena nos muestra que *performatividad* y semioticidad no se excluyen mutuamente, más bien se condicionan mutuamente.

La discusión sobre *lo performativo* y lo semiótico de una puesta en escena no refiere a dos fenómenos diferentes en los estudios teatrales, sino que a dos aspectos de un mismo proceso.

De aquí surgen importantes consecuencias para el análisis del método de los estudios teatrales. No puede restringirse únicamente a la lectura o a la interpretación de señales teatrales. Debido a su específica *materialidad*, *medialidad* y *esteticidad* no se debe entender la puesta en escena tan sólo como un set de medios expresivo-representativos, como el vestuario o los gestos, por ejemplo. Tampoco puede reducirse a la visualización del contenido de un texto dramático, cuyo desarrollo ensayado le depara al público únicamente un conocimiento sesgado de la puesta en escena. Todos estos componentes, sin lugar a dudas, juegan “su” papel en el teatro, pero una puesta en escena se constituye recién en el instante de su llevarse a cabo. Ella es producción y presentación a la vez; ella no representa únicamente el producto “acabado”, más bien muestra simultáneamente el acto de la representación misma. El análisis de una puesta en escena no ha de considerar el potencial *performativo* como un efecto secundario, sino que como el centro del acontecimiento teatral. El efecto y la experiencia del público teatral, como tam-

bién del observador que analiza, debe ser incluida en la explicación reflexiva. Aquí pueden ser tematizados aquellos momentos “difíciles”, que perturban e irritan o aquellos que rechazan una interpretación comprensible. El vacío en la mente, que llega a fascinar, puede abrir nuevos espacios *performativos* a la experiencia y al análisis de una puesta en escena. De este modo, los

estudios teatrales dan fe de que desde hace siglos ocurre algo entre los que se dedican al teatro y los espectadores que participan del teatro y que las relaciones entre el escenario y la platea transcurren entre una tensión, estado de ánimo, atmósfera y fuerte intensidad. Es este importante potencial *performativo* el que le da al teatro su propio estímulo y su especial calidad. ■

Bibliografía

- Bormann, Hans Friedrich/Branstetter, Gabriele. An der Schwelle. Performance als Forschungslabor. *Schreiben auf Wasser-Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Seitz, H. (Ed.) Bonn, 1999. 45-55.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters*. 3 Bde. Tübingen 1983, 4. Aufl. 1999. En español: Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Goldberg, RoseLee. *Performance – Live Art Since The 60s*. Londres, 1988.
- Herrmann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlín, 1914.
- _____. “Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts”. Vortrag vom 27. Juni 1920. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Helmar Klier (Hg.). Darmstadt, 1981.
- _____. “Das theatralische Raumerlebnis”. *Bericht vom 4 Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlín, 1930.
- Klaar, Alfred. „Bühne und Drama“. *Vossische Zeitung*. 30 de julio (1918).
- Schwind, Klaus. „Schau-Spiel im Theater. Darstellende und zuschauende Mitspieler bei der Berliner Aufführung von Botho Strauß´ Kalldewey, Farce“. *Forum Modernes Theater* 10. Tübingen (1995).
- Singer, Milton (Hg.): *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: University of Texas Press, 1959.
- Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970.