



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA
NÚMERO 9,
ENERO-JUNIO DE 2021
ISSN 2602-8158
COPYRIGHT © 2021
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

ERIKA FISCHER-LICHTE Y LA ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO ERIKA FISCHER-LICHTE AND THE PERFORMANCE AESTHETIC

MARILYS MARRERO FERNÁNDEZ

Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas / marilys@uclv.edu.cu

DIEGO PAUL SAN MARTÍN ARÉVALO

Universidad de Cuenca / paul.sanmartin@ucuenca.edu.ec

ROCÍO DE LOURDES PÉREZ ESCALANTE

Universidad de Cuenca / rocio.perez@ucuenca.edu.ec

RESUMEN: La estética de lo performativo, referida al teatro a partir del llamado *giro performativo*, requiere de un extenso examen en lo relativo a la producción dramaturgica en la historia del teatro desde las realizaciones escénicas posteriores al teatro clásico griego, como antecedente. Para ello, Fischer-Lichte (2011) en su texto *La estética de lo performativo*, se propuso examinar, desde una perspectiva crítica, las categorías que conforman la estética de lo performativo teniendo en cuenta sus fundamentos, conceptos, la copresencia física de actores y espectadores, y los aspectos relacionados con la producción performativa de la materialidad. La propuesta de Fischer-Lichte, relativa a una modificación del concepto performativo, va más allá al situarla desde la filosofía de la cultura y la teoría de la cultura desde finales del siglo XX aplicado a la deconstrucción de textos, lo que provoca cambios en las investigaciones relativas a la *performance*. Su labor es actualizar el movimiento escénico como estrategia de generación, de presencia de actores o performadores frente a los espectadores, provocando un encantamiento que se origina como núcleo de la autorreferencialidad, un develamiento del significado propio del hombre y de las cosas.

PALABRAS CLAVE: Estética de lo performativo; Realizaciones escénicas; *Performance*; Actores y espectadores.

ABSTRACT: The aesthetics of the performative, referred to the theater from the so-called performative turn, requires an extensive examination in relation to the dramaturgical production in the history of the theater from the stage productions after the Greek classical theater, as an antecedent. For this, Fischer-Lichte (2011) in his text *The aesthetics of the performative*, set out to examine, from a critical perspective, the categories that make up the aesthetics of the performative, taking into account its foundations, concepts,

the physical co-presence of actors and viewers, and aspects related to the performative production of materiality. Fischer-Lichte's proposal, regarding a modification of the performative concept, goes further by placing it from the philosophy of culture and the theory of culture since the end of the 20th century applied to the deconstruction of texts, which causes changes in the research related to performance. Its task is to update the scenic movement as a generation strategy, of the presence of actors or performers in front of the audience, causing an enchantment that originates as the core of self-referentiality, a revelation of the meaning of man and things.

KEYWORDS: Aesthetics of the performative; Stage performances; Performance; Actors and spectators.

RECIBIDO: 20 de julio de 2020 / **APROBADO:** 10 de septiembre de 2020

1. INTRODUCCIÓN

A través del texto *La estética de lo performativo* Fischer-Lichte¹ (2011) se propuso teorizar sobre la performativo en la escena, y para ello dialoga con un amplio repertorio de autores y una selección de obras inscritas desde la modernidad, con sus principales categorías relativas a las *realizaciones escénicas*; de ahí su enfoque histórico, metodológico y teatrológico. La estética de lo performativo, referida al teatro a partir del llamado *giro performativo*, requiere de un extenso examen en lo relativo a la producción dramática en la historia del teatro desde las realizaciones escénicas posteriores al teatro clásico griego, como antecedente.

El objeto de estudio de esta teoría estética se sostiene en el concepto de *teatralidad*, como una forma de mirar y poner en escena los mecanismos de producción de significados: *la re-presentación*. Este remite a “una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen” (Fischer-Lichte, 2011, p. 17). *La re-presentación*, como forma de teatralidad, es el término seleccionado para la traducción del alemán (*Aufführen*), la cual subraya su dimensión performativa ('algo que está pasando aquí y ahora'), traducido como *realización escénica*: el hecho estético que se realiza en el escenario como resultado de acciones en un momento, espacio y tiempo determinados.

Atendiendo a ello, este ensayo tiene el propósito de examinar, desde una perspectiva crítica, las propuestas que realiza E. Fischer-Lichte en torno a una estética de lo performativo, teniendo en cuenta sus fundamentos, conceptos, la copresencia física de actores y espectadores, y los aspectos relacionados con la producción performativa de la materialidad.

¹ E. Fischer-Lichte: profesora de ciencias teatrales de la Universidad Libre de Berlín.

2. DESARROLLO

Sin dudas, la estética de lo performativo contemporáneo tiene sus antecedentes en las concepciones epistémicas propuestas por Nietzsche: un proyecto del conocimiento en una nueva estética del cuerpo como centro de la escena (cuerpo que siente nostalgias, sufrimientos, enfermedades, alegría, dolor) y realiza una teatralización del pensamiento.

2.1 Fundamentos para una estética de lo performativo

La *performance* de dos horas realizada por la actriz yugoslava M. Abramović², titulada *Lips of Thomas (El lenguaje de Tomás)* constituye el “pretexto” para presentar su teoría dirigida hacia una estética de lo performático, donde el significado de “las acciones no es de un personaje que se hiere a sí mismo, (...) sino que se hirió de verdad” (p. 24), al maltratar su cuerpo con crueldad hasta sangrar, romper los límites que la separaban del público mediante una escena realmente “cruel”, y provocar en ellos una respuesta de auxilio, tal como podría ocurrir en la vida cotidiana cuando nos enfrentamos a una persona que se autoagrede de forma brutal.

Tal como dice esta autora, la actriz colocó al espectador ante disyuntivas éticas y estéticas: ¿sería válido intervenir en auxilio de la artista que lesiona su cuerpo o sería lícito interrumpir un hecho teatral, pese a producir pavor en ellos ante una escena realmente lacerante? Aunque el maltrato del cuerpo no sea un acto inédito en las diversas manifestaciones del arte o de ritos religiosos que incluyen flagelaciones o autoflagelaciones, estos involucran a gran cantidad de actores y de público, tal como se manifiesta en espectáculos circenses extremos que transforman en actores a los espectadores.

Esta es la primera propuesta de su estética teatral de lo performativo: la transformación del espectador en actor (Ej. Marinetti, Brecht, *action painting* o *body art*); esta vez se insiste en las emociones encontradas que pueden despertarse entre los espectadores y sus múltiples interpretaciones del hecho escénico, combinando lo ritual con el espectáculo: “se trata de la transformación de quienes participaron en la *performance*” (p. 32). Este hecho no solo los enfrentó a situaciones límites, sino que provocó transformaciones en

² Artista yugoslava de la *performance* nacida en Belgrado en 1946. Conocida como “Madrina del arte de la *performance*”, explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente.

los participantes de la *performance* a partir de un nuevo escenario de la realidad que tenía como preámbulo la reflexión y la experimentación, frente a las propuestas de la estética hermenéutica o de la semiótica que confrontan sujeto/objeto, observador/observado, espectador/actor.

Esta estética de lo performativo había animado también a las propuestas de la escena norteamericana vanguardista del *Living Theatre* o del *Environmental Theatre* y su *Performance Group*. En ellos, los espectadores no solo podían participar, pues eran invitados a conectarse con los actores produciendo disímiles efectos psicológicos, sensoriales, energéticos y motores.

El segundo fundamento de esta estética se expresa a partir de la difuminación que se produce entre las fronteras de las artes desde los años sesenta del pasado siglo, la cual ofrece un *giro performativo* en la representación entre las artes visuales, la música, la literatura y el teatro e involucra a receptores, observadores y espectadores, modificando los procesos de recepción y producción.

2.2 El concepto de lo performativo

Fischer-Lichte toma el concepto *performativo*, de John L. Austin (1982), quien desde 1955 en *Cómo hacer cosas con las palabras*, ya había empleado este término (performativo) que significa “realizar acciones”; el haber recurrido a este neologismo, colocó a Austin a la vanguardia en la filosofía del lenguaje, de ahí que Fischer-Lichte sustente su estudio en dicha definición: “los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas ... con ellos también se realizan acciones ... enunciados performativos” (p. 48) o sea, el arte tiene la capacidad de producir cambios y transformaciones. Según este autor, este enunciado posee dos rasgos distintivos: *autorreferencial* (significa lo que hacen) y *constitutivo* de la realidad (crean la realidad social que expresan). Es decir, para Austin el enunciado performativo no solo es lingüístico sino institucional y social, porque siempre se dirige a una comunidad (cultural).

Con el transcurrir del tiempo, Austin le añade a este concepto tres tipos de actos de habla (“hablar es siempre actuar”): locutivos, ilocutivos y perlocutivos. O sea, lo performativo pone en marcha la dinámica de una acción, un aspecto que le aporta interés a la estética de lo performativo de la escena (*el giro performativo*); agrega a esta particular estética: “la capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas” (p. 50), provocando transformaciones entre actores y espectadores. Es este uno de los

principios que caracterizan la *performance* de Abramović: el empleo, como escenario, de una institución del arte: una galería.

La propuesta de Fischer-Lichte, relativa a una modificación del concepto performativo, va más allá al situarlo desde la filosofía de la cultura y la teoría de la cultura desde finales del siglo XX aplicado a la deconstrucción de textos, pues provoca cambios en las investigaciones relativas a la *performance*.

También aborda la propuesta de J. Butler (1990) sobre la identidad de género en el actor, al demostrar que esta identidad no es ontológica ni biológica, sino “el resultado de determinados esfuerzos culturales” (p. 54), es decir, un acto performativo. La diferencia con Austin reside en que no define este concepto como actos de habla sino como acciones corporales que generan identidad en el actor. Este elemento relativo a la identidad de género le aporta un rasgo fundamental a la estética de lo performativo propuesta por Fischer-Lichte.

Esto se relaciona con el acto teatral performativo que tiene su centro en el cuerpo debido a su materialidad, por sus repetidos gestos y movimientos: el cuerpo como lo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado: “así pues, la identidad —como realidad corporal y social— se constituye siempre a través de actos performáticos” (p. 55), constitutivo de realidad y autorreferencial.

Para Butler, el significado del concepto performativo se desplaza desde los actos de habla hacia las acciones físicas, lo cual denomina *proceso de corporización*. En él, además, se ejercen actos de violencia corporal contra el individuo, comparando la constitución de la identidad a través de la corporización con la escenificación de un texto previo: “un cuerpo que posee un género específico actúa dentro de las márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones” (p. 57).

La teoría de Fischer-Lichte enfatiza los actos performativos corporales, concediendo un lugar de importancia a los procesos de corporización, así aporta una nueva visión a la estética de lo performativo: la idea del cuerpo como corporización con determinaciones históricas y acciones cotidianas como condiciones de realización escénica; se atiende, por tanto, al fundamento de su estética de lo performativo en el concepto de *realización escénica*. Para ello propone partir del concepto de *performance* desarrollado en las primeras décadas del siglo XX, cuyo objetivo era la fundación de los estudios culturales.

2.3 El concepto de realización escénica

La autora refiere que, a principios de la década de los veinte del pasado siglo, en Alemania se fundaron los estudios teatrales y se extendieron como disciplina autónoma en las universidades como una de las ramas de la teoría del arte, rompiendo esquemas relativos a la tradicional teoría sobre el teatro. El teatro se impuso como institución moral y textual.

Este proceso tuvo su antecedente a finales del siglo XVIII, cuando Goethe “había formulado la idea de que el carácter artístico del teatro residía en la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, p. 60). A inicios del siglo XX, el crítico de arte A. Klaar escribió al respecto: “El escenario únicamente puede mantener todo su valor si la creación literaria lo llena de contenido” (p. 60). De ahí que hasta esta etapa el teatro solo fuera considerado por los estudios literarios.

A partir de M. Herrmann (citado por Fischer-Lichte, 2011), fundador de los estudios teatrales germanos, la atención se centró en la realización escénica: “El teatro y el texto dramático, en mi opinión, desde sus orígenes son contrarios: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es el logro del público y de quienes están a su servicio” (p. 61). Por ello, se sitúa en Alemania la fundación de los estudios teatrales contemporáneos, los que dieron un lugar privilegiado a la realización escénica.

Fue Herrmann quien fijó el concepto de *realización escénica*, al desplazar el foco de interés del cuerpo como portador de signos (expresión y trasmisión de significados) al “cuerpo real”: “del estatus signico al estatus material” (p. 71), considerando como protagónicas la presencia del actor y del espectador en la escena, al llamarla *copresencia física*. La realización escénica es considerada, además, un juego, una fiesta, un arte autónomo, donde la verdadera obra de arte es la interpretación auténtica de los actores, ahí sitúa la *esteticidad* de la obra, unido a las reacciones físicas de los espectadores, según Herrmann:

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 este, se termine abortando la posibilidad de los individuos que sí estaban preparados revivan la experiencia. (p. 73)

En su concepción de esta nueva estética teatral, Herrmann sustituye el concepto de obra de arte por el de *acontecimiento*, concordando con las versiones más modernas en cuanto a la realización artística, al superar el concepto de lo performático de Austin y de Butler,

porque “hace hincapié en el cambio que durante la realización escénica se lleva a cabo en las relaciones entre el sujeto y el objeto, por un lado, y la materialidad y signicidad, por otro” (p. 73).

En opinión de Fischer-Lichte, Herrmann realiza un valioso aporte al sustituir el concepto de obra de arte por el de *acontecimiento*, en el contexto de los procesos estéticos; de ahí que sea el fundador de una estética de lo performativo sobre el concepto de *realización escénica*. Modificación que se realizó desde las propias artes, al desdibujar las fronteras tradicionales de los géneros e imbricarlos.

Otro tema que aporta al tratamiento de la materialidad del cuerpo es la relación mito/ritual; desde finales del siglo XIX los estudios religiosos dieron prioridad al mito, pues el ritual se expresaba en la representación. Esta relación luego se invierte a propuesta de Robertson Smith (citado por Fischer-Lichte, 2011, p. 62), quien propuso la tesis de que el mito servía para la interpretación del ritual: en sus investigaciones se centraba en los rituales de sacrificio. Su teoría respecto al sacrificio (asimilación corporal de la carne y de la sangre del o de lo sacrificado) ha tenido gran aceptación en diversas ciencias sociales (entre ellos, Frazer, Durkheim, Harrison).

La teoría de Harrison, relativa al mito en la puesta en escena del teatro griego, dio un giro performativo a la representación, al dar prioridad al ritual y a las acciones lúdicas, luego al texto:

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.
(p. 65)

Harrison define una nueva relación entre los actores y el público, al no considerar estos últimos como espectadores pasivos: es una relación de “cosujetos por copresencia física” y no de sujeto/objeto; los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica (participación física y emocional, a la vez lúdica): “la realización escénica surge como resultado de la interacción entre actores y espectadores” (p. 65). De ahí el carácter transitorio, único e irrepetible de la realización escénica, la cual se realiza a través del cuerpo de los actores (“cuerpo real”) que se mueve en un espacio (“espacio real”) en interacción con los espectadores.

Fischer-Lichte encuentra paralelismos entre las propuestas de Harrison y el teatro de Reinhardt, dados los nuevos espacios teatrales (el *hanamichi* o teatro carpa), lugares reales que este último creó para darles posibilidades de movimiento, interacción e interpretación. Su estética de lo performativo puso en práctica diversas propuestas escénicas con obras del teatro clásico griego y fue muchas veces criticado por el exagerado uso del cuerpo.

2.4 La copresencia física de actores y espectadores

Respecto al concepto base que aporta esta propuesta a la estética teatral de realización escénica, para Fischer-Lichte: “la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física de actores y espectadores” (p. 77), donde se produce la representación y la recepción del hecho teatral. Este proceso puede ser interno o expresarse a través de reacciones perceptibles (un suspiro, una queja, el llanto, mueven su cuerpo en su asiento, y múltiples reacciones más).

Para ello considera que la realización escénica no es solo el lugar en que confluyen las acciones de actores y espectadores, es además el lugar donde se explora el funcionamiento de esa interacción, interpretada como un proceso de “negociación”; en este proceso la tarea del director se centra en el desarrollo de estrategias de escenificación donde sea posible componer y producir pautas de experimentación, para lo cual no puede faltar el elemento lúdico, y considera la presencia de tres factores interrelacionados:

- a. El *cambio de roles* entre actores y espectadores.
- b. La formación de una *comunidad* entre ellos.
- c. Distintos modos de *contacto* recíproco (distancia y cercanía, lo público y lo íntimo, lo visual y lo corporal).

a. *Cambio de roles*

La historia del teatro refiere múltiples ejemplos que demuestran esta práctica (ej.: la *Opening Ceremony* de Schechner, 1909). Aplicando esta al proceso de la praxis artística, la autora vuelve al análisis de la *performance* que inicia este estudio, la realización escénica de la actriz Abramović, en lo relativo al *cambio de roles* en cuanto a la participación de los espectadores como motor de dinamización en la escena.

En este contexto, la autora propone su análisis relacionado con el *cambio de roles* como “coparticipación y negociación”, tomando como referentes tres ejemplos de escenarios estéticos y políticos diferentes: Schechner, fundador de *Performance Group*; Fusco y

Gómez-Peña en *Two Amerindians Visits* y las representaciones de Schlingensief en Alemania en 1998.

Ello conduce a Fischer-Lichte a proponer como base de su estética de lo performativo: la interrelación de los ámbitos del arte, del mundo de la vida y de la política; una estética basada en el concepto de *realización escénica* que incluya y desarrolle en los debates teóricos, los conceptos, categorías y parámetros de los factores que conectan al actor con el espectador, en el proceso de negociación expuesto.

b. Formación de una comunidad

La *comunidad* artística y cultural constituye el escenario donde lo estético encuentra una conexión entre lo político y lo social, apoyado en el *bucle de retroalimentación*: un concepto que se define como la formación de una comunidad de actores y espectadores basada en la copresencia física.

El primer problema se refiere al concepto asumido de comunidad, expuesto al debate desde el siglo XIX; luego de la Segunda Guerra Mundial este término desaparece como “lenguaje oficial” y en el espacio teatral se excluye todo tipo de contaminación política y social. Por ello, para la realización escénica performática se requiere una comunidad que sea capaz de respetar las individualidades, compuesta por “cosujetos”, con acciones y experiencias conjuntas, pese a su carácter efímero dada su irrepetibilidad escénica.

c. Contacto

Así como en esta propuesta estética de lo performático, la copresencia física de actores y espectadores es una condición para crear esta comunidad formada por ambos grupos, el *contacto* (físico, psicológico y sensorial) entre espectador y actor es otra de sus condiciones para alcanzar la plenitud del *bucle de retroalimentación*.

2.5 Sobre la producción performática de la materialidad

La materialidad se traduce por la performatividad de las *realizaciones estéticas*, aunque estas no se estructuran a partir de un artefacto material fijable, pues son efímeras e irrepetibles: “la autopoiesis del bucle de retroalimentación” (p. 152) no es rescatable luego que termine la representación. Solo es posible si se ha tomado el video de dicha representación.

Para lograr esta materialidad en la producción performática, se consideran indispensables las categorías: corporalidad, presencia, actualidad, espacialidad, atmósferas, sonoridad (voces, temporalidad, ritmo).

Corporalidad: en las acciones escénicas, el cuerpo del actor es su propia materialidad, su físico, el estar sobre el mundo y su personaje. Su manipulación lo hace maleable, el actor domina su cuerpo, su materialidad: es un sujeto cuerpo: “según Plesner, la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico” (p. 158). Se concreta en dos fenómenos: los procesos de corporización y el fenómeno de la presencia.

La copresencia está también en la relación cuerpo/animal. No se cuenta en el teatro solo con el cuerpo de los actores, también aparecen animales en la escena y tienen carácter de acontecimiento, de ahí que se iguale en importancia en relación con el cuerpo humano cuando aparece en la obra; esta presencia aumentó en la escena después de los años noventa del pasado siglo.

Existe un antecedente de esta presencia en el teatro de los siglos XVIII y XIX, de ahí que surgiera un nuevo concepto para la escena teatral: la encarnación (el actor encarna a un personaje), hoy diremos, su corporización; en el siglo XX, Meyerhold (citado por Fischer-Lichte, 2011) dio forma a una nueva concepción del arte de la actuación como antítesis del concepto de encarnación: el cuerpo del actor tiene un efecto directo en el cuerpo del espectador. A partir de los años sesenta del siglo XX se propone para la realización teatral escénica, el arte de la *performance* y sus distintos modos de emplear el cuerpo: “el físico estar-en-el-mundo del actor/performador” (p. 169).

Para la autora de esta propuesta estética, acudiendo a Grotowski (2008), se muestran productivos en el actor cuatro procedimientos: 1. La inversión de la relación entre el actor y su papel; 2. El realce y la exhibición del cuerpo del actor; 3. Su vulnerabilidad, fragilidad e insuficiencia del cuerpo y 4. El *cross-casting*.

Grotowski definió la relación entre el actor y su papel de un modo completamente nuevo: el actor no solo interpreta el papel y lo “encarna”; el papel es una herramienta, un medio para conseguir otro fin: dejar que el cuerpo aparezca como algo mental, una mente corporizada: el actor hace que la mente aparezca a través de su cuerpo, “tener/cuerpo es hacer/cuerpo” dice Grotowski (p. 50). Deja que su cuerpo se convierta en actor, el cuerpo actúa como una mente corporizada.

Presencia: en el discurso estético contemporáneo, esta es una cualidad que se atribuye no solo al cuerpo humano sino a los objetos del entorno, como efectos-presenciales: medios técnicos o tecnológicos. La *presencia* se refiere al cuerpo fenoménico del actor, no a su cuerpo semiótico. Es una cualidad performativa que se genera mediante los procesos de corporización, al dominar el espacio, acaparando la atención del espectador

cuando siente la fuerza que proviene del actor y le obliga a centrar su atención en él: el concepto fuerza de presencia (Fischer-Lichte, 2011, p. 198).

Actualidad: este concepto se aplica a los juicios de valor sobre la utilidad o desventajas del teatro con el fin de fundamentar su superioridad sobre otras artes, dado su efecto sensible e inmediato sobre los espectadores. Este concepto es correlativo al de “contagio”, es decir, el efecto que produce en el espectador al tener como vía la percepción del cuerpo del actor, dada la *actualidad* de los cuerpos en la escena.

Espacialidad: Esta se considera efímera, fugaz, transitoria, performativa; no se refiere al espacio en el cual se produce la realización escénica, que es un espacio geométrico. Este tipo de concepto, *espacialidad*, posibilita otros espacios no previstos frente a los convencionales. Para ello se emplean los siguientes procedimientos en la construcción de los espacios performáticos:

- a. Espacios vacíos que permiten el movimiento de actores y espectadores.
- b. Creación de configuraciones espaciales entre actores y espectadores.
- c. Uso de espacios no empleados anteriormente para la escena.

Atmósferas: El espacio performático siempre es un espacio atmosférico. Böhme (citado por Fischer-Lichte, 2011) define del modo siguiente, las atmósferas (p. 236):

... no está pensada como algo que flota libremente, sino, justamente, al contrario, como algo que proviene de las cosas, de las personas o de sus constelaciones, y que es creado por ellas. Las atmósferas no se conciben como algo objetivo, como propiedades de las cosas; sin embargo, pertenecen al orden de las cosas, por algo que pertenece a las cosas en la medida en que las cosas, por medio de sus propiedades —consideradas en tanto que éxtasis— articulan las esferas de su presencia. Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, definiciones de un estado mental, por caso. Y, sin embargo, son propias del sujeto, pertenecen a él en la medida en que, al mismo tiempo, este sentir es para los sujetos un físico encontrarse en el espacio.

Derivado de ello, se conciben las atmósferas como “esferas presenciales” que se encuentran tanto en los sujetos como en los objetos, una forma específica de actualidad de los objetos. Ellas pueden producir un *éxtasis*. Este concepto no se identifica con el de presencia; *éxtasis* son los olores, percepciones, sinestesia, ambientes, luz, sonidos.

Sonoridad: El teatro es siempre un espacio sonoro, por ello la sonoridad contribuye a la fugacidad de las realizaciones escénicas, emerge del silencio del espacio, se expande, disipa y desaparece, y a la inversa, penetrando en el cuerpo, provocando disímiles sensaciones, a través de voces.

Voces: Mediante la voz se producen tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y sonoridad; de ahí que la voz del actor tenga que cumplir con las funciones parasintáctica (estructura sintáctica), parasemántica (significado) y pragmática (efecto causado sobre el oyente).

Temporalidad: Es la condición de posibilidad para que la materialidad aparezca en el espacio, pues esta se genera en el transcurso de la realización escénica, la cual acontece en el tiempo.

Ritmo: Esta categoría adquiere especial relevancia en la estética de lo performativo, dado su incidencia en la organización del tiempo al establecerse una relación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad. El ritmo se considera el principal ordenador de la realización escénica.

A la autora le preocupa, evidentemente, en primer lugar, la relación actor-espectador mediante la corporalidad, la materialidad de la escena a partir de una nueva concepción del arte en el siglo XX. Para la teoría de lo performativo, las *realizaciones escénicas* se caracterizan por la autorreferencialidad y la realidad mediante la corporización.

Organizando de algún modo este análisis, la autora aporta a su teoría nuevas categorías: *performativo* (como realización escénica, categoría rectora de esta estética), *corporalidad* (como nueva relación activa entre actores y espectadores mediante la copresencia física dada por los cambios de roles, la formación de una comunidad teatral y los modos de contacto físico y psicológico, *el bucle de retroalimentación*), *materialidad performática* (incluye corporalidad, espacialidad, presencia, actualidad, atmósferas, sonoridad).

2.6. Emergencia de significados: materialidad, signifiante y significado

Motivada por la estética teatral de Max Herrmann (1865-1942), considerado fundador de los estudios teatrales en Alemania junto a Katscher y Niessen, la *realización escénica* contiene las categorías *medialidad*, *materialidad* y *esteticidad*, aunque no atendió a la semioticidad del discurso teatral pues entendía “la copresencia física entre actores y espectadores como constitutiva de la realización escénica” (p. 277).

La posición de Herrmann estaba condicionada por las teorías literarias de su época sobre la realización escénica, al considerar que los significados extraídos del texto eran

transmitidos al público mediante el empleo de medios teatrales. En este contexto inicial del siglo XX, en los exponentes de la vanguardia se observa un rechazo por el texto literario, y en su lugar se clamaba porque el texto dramático provocara reacciones, recurriendo al teatro de variedades y al circo (este fue el caso de los futuristas, cuyos manifiestos de 1913 y 1915 pedían la transformación del escenario).

En este contexto, Meyerhold (1874-1940) constituye una figura relevante en la transformación de la realización escénica, pues consideraba que el espectador tenía que desempeñar un papel creador y participativo, mientras que el actor debía dejar de ser mero intérprete convirtiéndose en un generador de nuevos significados en un “nuevo sentido” (p. 278). Estas tesis se resumen en la propuesta de una nueva estética teatral que involucra al actor y al espectador, quienes debían generar nuevos significados.

Los dramaturgos de los años sesenta del siglo pasado se plantearon la interrogante de cómo resolver la relación entre materialidad y signicidad, efecto y significado, en cómo se originan los significados en las realizaciones escénicas.

2.7 Materialidad, significante y significado

La *materialidad* se aprecia como un signo del cuerpo del actor, su gesto, válido para cosas, espacios, colores, sonidos. ¿Significa percibirlos como autorreferenciales, como fenómenos sensibles? Se trata de acciones concretas, significativas. En ellas coinciden *materialidad*, *significante* y *significado*.

Para la estética de lo performativo, el significado de la *materialidad* reside en la percepción del sujeto que se hace consciente en el acto de percepción y dirige al espectador hacia un gesto concreto. Las sensaciones y emociones que se generan pueden manifestarse a través de gestos, temblores, sollozos: “cuando son vistos, oídos, sentidos, olidos, se convierten en parte integrante del bucle de retroalimentación autopoiético [ya sea porque] se articulan físicamente o porque conllevan a reacciones físicas perceptibles para otros” (p. 287).

Cuando los elementos teatrales se desvinculan de contextos, se producen dos tipos diferentes de percepción y de generación de significados: en ambos casos la materialidad, el significante y el significado se relacionan de forma diferente. En el primer tipo de percepción, estas categorías se aprecian en su ser fenoménico, es decir, tal como se conciben y son coincidentes; en otro caso, estas se separan y un significante se vincula con múltiples significados.

Fischer-Lichte considera que “los artistas de teatro y de performance han creado las condiciones para que en ellos pueda surgir algo así como el símbolo benjaminiano tanto en el aparecer de las cosas en el espacio como en el acto de su percepción” (p. 290). Benjamin contrapone la alegoría al símbolo, parte del supuesto de que naturaleza y lenguaje están disociados por una necesidad del ser humano de atribuirle siempre nuevos significados: “el significado alegórico es el resultado de una configuración subjetiva que en última instancia es arbitraria” (p. 290) porque en el mundo histórico los fenómenos van perdiendo su significado inicial independientemente de su materialidad.

Fischer-Lichte define la alegoría como un procedimiento para generar significados, de ahí su arbitrariedad, donde “cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier cosa” (p. 290), independientemente de su materialidad. Los objetos de los cuales se apoderó lo alegórico dejan de tener significado, adquiriendo un nuevo significado, de ahí su carácter alegórico. El significado se convierte en significativo, el nuevo significado difiere del original. Símbolo y alegoría se oponen, se excluyen. Los separa su propia historia.

2.8 Presencia y representación: *multiestabilidad perceptiva*

En su estudio sobre la materialidad de las realizaciones escénicas, la autora introduce el concepto de *multiestabilidad perceptiva* (saltos de atención entre la corporalidad del actor y el personaje que interpreta). En las teorías estéticas, durante mucho tiempo, *presencia* y *representación* se consideraban conceptos opuestos. Se concebía la presencia como inmediatez y la representación se relacionaba con metarrelatos, cuyo significado era rígido.

Aplicado a las realizaciones escénicas, esta oposición significaba que el cuerpo del actor era resumen, “epítome de la presencia, en ocasiones, del cuerpo desnudo” (p. 294) y contrariamente, el personaje dramático se consideraba como epítome de la representación. En relación con el carácter predeterminado del texto literario (teatral) reproducido o imitado por el actor con su cuerpo, como representación de lo prescrito, se considera al personaje, su cuerpo, una especie de represión sobre el escenario, dado por las características del texto que se interpreta. Ante esta concepción cerrada, el cuerpo del actor tenía la necesidad de liberarse de las cadenas de la representación para dar paso a la espontaneidad y a la autenticidad de su cuerpo.

A partir de este presupuesto, no es posible seguir considerando la presencia y representación como antagonistas, pues ambos se generan en el proceso de corporización:

“El cuerpo fenoménico del actor, su físico-estar-en-el-mundo, constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje. Al margen del cuerpo individual el personaje no existe” (p. 294).

Cuando el actor interpreta un personaje, crea algo nuevo en virtud de su corporalidad individual. De ahí la necesidad de redefinir el concepto de *representación*. Tanto la representación como la presencia son resultados de procesos específicos de corporización, originado por la percepción, de ahí su individualidad.

Es decir, que la percepción es un fenómeno que da el giro al acto nuevo de corporización, entre el personaje y el actor: “Percibir el cuerpo del actor como su físico-estar-en-el-mundo, instauro un orden de percepción específico; percibir en cambio, el cuerpo del actor como signo de un personaje instauro un orden distinto” (p. 296). Los significados que se derivan de este proceso surgen de forma súbita en la conciencia, primero en el acto perceptivo y después en los significados generados por ese acto. Se define como el orden de percepción de las representaciones.

Cada orden de percepción genera sus propios significados, y lo que se percibe es en relación con el personaje, con su mundo ficticio. Los significados generados, creados por el personaje, influyen en la dinámica del proceso de percepción. Por ello, los procesos de percepción y de generación de significados son subjetivos y participan activamente en la “autopoiesis del bucle de retroalimentación” (p. 300), y posibilitan la comunicación con los actores y con el resto de los espectadores.

A partir de las vanguardias se consideró, que la realización escénica tenía que lograr dos efectos: 1. Producir estados de *shocks* o 2. Revelar emociones diversas y acciones impactantes.

El *shock* se adhería a su tradición aristotélica, excitación de pasiones, emociones, efectos en las realizaciones escénicas, significando a su vez la ocurrencia de tales sentimientos en el espectador, es decir, la acción estaba al servicio del efecto. Este proceso remite a la existencia de significados generados anteriormente debido a un evento de la biografía del actor. Así sucede con el culto a la juventud o el rechazo por los temas relativos a enfermedades o la muerte, son significados culturales transmitidos previamente.

Ejemplo de ello es la *performance* que se describe al inicio del texto de Fischer-Lichte protagonizado por Abramović, relativo a la autoagresión que sirve de motivo en la realización dramática: la agresión a la integridad física en la escena que provoca violencia, temas considerados tabúes en “nuestra tradición cultural”, de ahí que la realización performática esté cargada de intensas emociones.

Las emociones experimentadas por el público se refieren a eventos de esa naturaleza, que habían sido experimentados anteriormente: “En el acto de percepción se generaban significados que se articulaban físicamente como emociones de gran intensidad” (p. 305). Se entienden, por tanto, como significados corporizados. Esas emociones despertaron impulsos activos en los espectadores mediante acciones de diversa índole: socorrer a la actriz o abandonar la sala.

Se interroga la autora, si es posible entender las realizaciones escénicas ante esta disyuntiva. Una pregunta aparentemente retórica; por ello asevera, que, en los procesos de generación de significados en las realizaciones escénicas, se acepta como tesis que el espectador no los realiza a distancia sino en la medida en que se hace presente en la realización y se implica en ella. Esta experiencia es diversa en la medida en que se asiste varias veces a una misma escenificación: es un momento irreplicable, porque el espectador genera significados como parte activa del proceso de la puesta en escena. Se trasluce por tanto, en un proceso hermenéutico en ocasiones y en otras, procesos llevados a cabo a través de símbolos y de alegorías, entre autorreferencialidad y asociaciones. Son procesos donde interviene la autopoiesis del bucle de retroalimentación.

El proceso de entender la realización escénica, primero consiste en el intento de comprender a partir del recuerdo, de la memoria. El segundo surge del hecho de que tal proceso se realiza de forma lingüística: tiene que traducir los significados no-lingüísticos a significados lingüísticos, posterior a la realización escénica, mediante la memoria semántica (las palabras pronunciadas durante la realización escénica). Estos modos de entender la realización escénica generan un texto autónomo que pide ser entendido.

2.9 La realización escénica como acontecimiento

Desde finales del siglo XIX e inicios del XX, tanto Behrens como Herrmann, pensaban que la realización escénica tenía que convertirse en acontecimiento, de ahí que la concibieran como una fiesta, en ello veían el fundamento de su *esteticidad*. En ese contexto, la obra era el centro de atención del debate, y con ella su creador como gran genio.

Otro concepto que incorpora esta autora se relaciona con la verdad y su contenido en la obra: la idea de la obra como baluarte de la verdad (cuya tradición se remonta al siglo XVIII y ha estado presente en la filosofía de Heidegger y en la estética desde Hegel hasta Adorno). Este concepto fue rechazado a partir de la estética estructuralista y por la estética de la recepción, sin obviar el lugar de la obra en la reflexión estética, pues, aunque el

receptor sea cocreador, esta seguía siendo el objeto central en su carácter de artefacto propiciador de un permanente diálogo.

No obstante, su materialidad no se genera por ser artefacto, sino por su carácter performativo en su corporalidad, espacialidad y sonoridad: “La presencia de los actores, el éxtasis de los objetos, las atmósferas y la circulación de energía acontece igual que los significados que se generan durante la realización escénica, ya sea como percepciones, emociones, representaciones mentales o pensamientos” (p. 324).

Fischer-Lichte define tres aspectos para demostrar el carácter de acontecimiento de la realización escénica:

1. La autopoiesis del *bucle de retroalimentación* (hace que la realización escénica se origine)
2. La desestabilización de operaciones dicotómicas
3. Situaciones límites que experimentan los participantes en la realización escénica y las transformaciones vinculadas a ella.

“Mi tesis (dice la autora) es que de un análisis más detallado de estos tres aspectos obtendremos resultados que nos permitirán arrojar luz sobre la singular esteticidad de las realizaciones escénicas” (p. 324). Afirma, además, que es el bucle de retroalimentación entre las acciones y comportamientos de actores y espectadores, el que origina la realización escénica.

En la *performance*, el artista crea situaciones específicas donde se exponen él y los espectadores. Para ello es fundamental la preparación escénica del actor, la cual puede durar semanas y meses, en ella se decide qué elementos teatrales aparecerán, en qué forma lo harán, en qué momento, y en qué lugar deben emerger en el espacio. Es regla general, que el director no participe en la realización escénica, a diferencia de los actores, técnicos o tramoyistas.

Establece, además, las relaciones entre lo ético y lo estético en dichas realizaciones en cuanto al arte y la realidad, y en específico sobre la autonomía del arte convertida en objeto de autorreflexión de las realizaciones escénicas. Para ello introduce el concepto *liminaridad* originario del lenguaje ritual retomado de Víctor Turner; para insertarlo en el análisis de la realización escénica lo vincula a las experiencias del límite y de su gran carga simbólica; por ello hace referencia a las tres fases de los ritos³ y su inserción en las realizaciones escénicas tal como ocurre en los rituales.

³ 1. Fase de separación: el sujeto que va a sufrir la transformación es apartado de su vida cotidiana y distanciado de su entorno social; 2. Fase del umbral o de transformación, el sujeto es llevado a un estado

Esa liminaridad o estado límite, tal como ocurre en los ritos, se refiere a las transformaciones, al proporcionar en actores y espectadores los cambios de roles como experiencia estética; existen dos factores capaces de producir esta experiencia: la autopoiesis y la emergencia, experiencias de crisis que provocan estados de transformaciones físicas, psicológicas, energéticas, afectivas y motoras. Ellas desencadenan impulsos activos, que en una estética de lo performativo puede generar emociones intensas y llevar a estados liminares desde estados de umbral como ocurre en las transformaciones rituales, provocando en el espectador el rencantamiento del mundo.

3. CONCLUSIONES

Para Fischer-Lichte la estética de lo performativo no pretende reemplazar a las estéticas tradicionales de la obra, de la producción y de la recepción; su propuesta estética de lo performativo persigue el rencantamiento del mundo cuyo centro está en los acontecimientos que se producen en las realizaciones escénicas, una transformación en quienes participan de ella: una copresencia física de actores y espectadores presente en la producción performativa de la materialidad y en la emergencia de significados.

Esta nueva estética se orienta a aquellos procesos artísticos que no consideran los conceptos de obra, producción y recepción, en su acepción tradicional. A partir de los años sesenta del siglo XX, se produce el giro performativo y la formulación de una estética performativa no solo para el teatro y la realización escénica sino para todas las artes.

Su concepto de realización escénica es aplicable no solo al evento teatral, sino a los campos de las artes, de la política, del espectáculo, los deportes, entre otros. Por ello, se sustituye el concepto de obra por *acontecimiento*, unido a los conceptos, escenificación y experiencia estética como armazón fundamental para una estética de lo performativo en su *teatralidad*.

Por tanto, la escenificación pone en escena un proceso de transformación para la realización escénica y sus estrategias de representación. Su labor es actualizar el movimiento escénico como estrategia de generación, de presencia de actores o performers frente a los espectadores, provocando un encantamiento que se origina como núcleo de la autorreferencialidad, un develamiento del significado propio del hombre y de las cosas. En él, se ensaya y se establece el modo en que la producción

entre los diversos ámbitos posibles, le proporciona experiencias nuevas y perturbadoras. 3. Fase de incorporación, el sujeto, ya transformado, es reintegrado a su comunidad y es aceptado con su nuevo estatus y su identidad modificada (Fischer-Lichte, 2011, p. 348).

performativa de la materialidad ha de llevarse a cabo, pues la escenificación se describe como un proceso en el que se desarrollan y ensayan las estrategias para decidir qué, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a la presencia de los espectadores.

Para ello, esta nueva experiencia estética constituye un tipo especial de percepción por parte del espectador, que ha de llevar a su transformación mediante la *performance*, de ahí la necesidad de hacer presentes las categorías arte y vida, mediante la conexión que en ellas se establece como resultado del rencantamiento del mundo, las cuales constituyen esencia de la nueva estética de lo performativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con las palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Barcelona: Herder editorial.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo* (primera edición, 2004). Madrid: Abada Editorial.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. (1969). Traducción: Margo Glantz. Edit. Siglo XXI.