

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

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

II. ACLARACIÓN DE CONCEPTOS

I. EL CONCEPTO DE PERFORMATIVO

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

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

profunda»². El término deriva del verbo 'to perform', 'realizar': «se 'realizan' acciones»³.

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

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

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

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

En el desarrollo posterior de sus conferencias, Austin abandonaría la contraposición entre enunciados constatativos y performativos, y propondría en su lugar una división constituida por tres tipos de actos de habla: locutivos, ilocutivos y perlocutivos. Con ello quería aportar pruebas para demostrar que hablar es siempre actuar, que consecuentemente las constataciones también pueden tener éxito o fracasar, y que los enunciados performativos también pueden ser verdaderos o falsos⁴. Por lo tanto, es el propio Austin quien constata la inadecuación de su distinción entre enunciados performativos y constatativos. Como ha mostrado Sybille Krämer, la escenificación de este fracaso por parte del propio Austin puede ser entendida como un ejemplo que demuestra «la vulnerabilidad de todos los criterios definitivos y

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

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

4 Véase especialmente Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin or Seduction in Two Languages*, Ithaca/Nueva York, 1983; así como Krämer/Stahlhut, «Das 'performative' als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie», en Erika Fischer-Lichte y Christoph Wulf (eds.), *Theorien des Performativen (= Paragana, vol. 10, cuad. 1)*, Berlin, 2001, pp. 35-64.

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

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

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

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

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

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

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

6 *Ibid.*, p. 56.

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

En todo caso, es evidente que la lista de condiciones a satisfacer para decidir si un enunciado performativo ha tenido éxito ofrecida por Austin, difícilmente se puede aplicar a una estética de lo performativo⁸. Pues, como muestra a las claras *Lips of Thomas*, uno de los factores importantes en este caso es precisamente el juego con los distintos marcos y sus colisiones, un factor de gran importancia para la transformación de los participantes. ¿Podemos considerar esa transformación como la clave para juzgar el éxito o el fracaso de la performance? ¿Quién podría arrogarse la

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

8 «A.1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además,

A.2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea,

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

B.2) en todos sus pasos»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

pasivo ni los roles corporizados preceden a las convenciones culturales que le dan significado al cuerpo. Butler compara la constitución de la identidad a través de la corporización con la escenificación de un texto dado de antemano. Pues de igual manera que un mismo texto se puede poner en escena de formas distintas y que los actores, dentro de las pautas del mismo, son libres de delinear e interpretar su papel de un modo nuevo y distinto, un cuerpo que posee un género específico actúa dentro de los márgenes de un espacio corporal limitado por ciertas normas y propone sus propias interpretaciones dentro de los límites de las instrucciones de la dirección de escena. Así pues, la realización de la identidad de género, o de cualquier otra, como proceso de corporización se lleva a cabo de forma análoga a la de una realización escénica teatral. En este sentido, las condiciones para la corporización pueden ser descritas y definidas de modo más exacto como condiciones de realización escénica¹⁵.

La teoría de lo performativo, tal y como la esboza Judith Butler en este primer ensayo¹⁶, al poner el énfasis en los actos performativos corporales y al concederles un gran peso a los procesos de corporización, parece estar cumpliendo el fin que la teoría de Austin había expresado como deseable con sus condiciones de éxito: encaminarse hacia una estética de lo performativo. No obstante, su concepto necesita una modificación en lo que atañe a nuestro contexto, como pondrá de manifiesto una somera revisión de la performance de Abramović.

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

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

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

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

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

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

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

Ahora bien, desde los años sesenta y setenta del siglo veinte han surgido gran cantidad de las más variadas teorías de la performance en el campo de las ciencias sociales, en particular en la antropología cultural y en la sociología. Hasta el punto de que hoy en día el de *performance* hay que entenderlo como «an essentially contested concept»¹⁷. En los estudios culturales el concepto se ha convertido en una especie de *umbrella term* [término abarcador], sobre cuyo uso se quejaba Dell Hymes ya en 1975 en los siguientes términos: «If some grammarians have confused matters, by lumping what does not interest them under 'performance', [...] cultural anthropologist and folklorists have not done much to clarify the situation. We have tended to lump what does interest us under 'performance'»¹⁸. Desde entonces la situación se ha vuelto todavía más confusa¹⁹.

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

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

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

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

2. EL CONCEPTO DE REALIZACIÓN ESCÉNICA

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

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

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

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

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

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

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

En la medida en que los mitos consisten en elucidaciones del ritual, su valor es secundario, y puede asegurarse que en casi todos los casos el mito surge del ritual y no el ritual del mito. El ritual era algo invariable y el mito, en cambio, era variable; el ritual era obligatorio mientras que la creencia en el mito dependía de la fe de los creyentes²³.

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

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

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

La teoría de Smith sobre el sacrificio ha tenido una grandísima influencia no sólo en los estudios religiosos, sino también en la etnología, la sociología y en los estudios sobre la Antigüedad. El etnólogo James George Frazer reconoce su deuda con Smith en el prólogo a la primera edición de su libro *The Golden Bough* (*La rama dorada*), de 1890, para el desarrollo de la idea principal de su libro: la concepción de un dios asesinado violentamente y resucitado. El sociólogo Emile Durkheim también se siente en deuda con Robertson Smith, pues afirma que sólo después de estudiar sus *Lectures* tuvo clara conciencia de la crucial importancia de la religión en la vida social²⁴.

Los argumentos para fundar las investigaciones sobre el ritual y los estudios teatrales se basan en premisas similares. En ambos casos se trataba de una inversión terminológica dentro de una jerarquía: entre mito y ritual, en un caso, y entre texto literario y realización escénica, en el otro. Es decir, en ambos casos se revocó la preponderancia de los textos en favor de la supremacía de la realización escénica. En esa medida puede afirmarse que es ya con la instauración de las investigaciones sobre los rituales y de los estudios teatrales —y no con el surgimiento de la cultura de la performance en los años sesenta y setenta— cuando se produce un primer giro performativo en la cultura europea del siglo veinte²⁵.

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

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

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

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

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

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

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

El sentido originario del teatro [...] radica en que era un juego social —un juego de todos para todos—. Un juego en el que todos participan —protagonistas y espectadores—. [...] El público toma parte en el conjunto de manera activa. El público es, por así decirlo, creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social. En el teatro siempre se da una comunidad social²⁶.

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

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

un juego que se negocian entre todos los participantes —actores y espectadores— y que pueden ser igualmente respetadas o quebrantadas por ambas partes. La realización escénica acontece entre actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente.

Probablemente Herrmann no llegó a esta definición de la singular *mediadidad* del teatro basándose únicamente en reflexiones puramente teóricas o derivadas de la historia del teatro. Las realizaciones escénicas del teatro de su época debieron sin duda de contribuir también a ello. Fue sobre todo Max Reinhardt quien en sus montajes creaba una y otra vez disposiciones espaciales nuevas que obligaban a los espectadores a abandonar la posición de observadores propia de las salas de teatro clásicas, los llamados *teatros a la italiana*, y les posibilitaban nuevas formas de interacción con los actores. En *Sumurun* (1910), por ejemplo, Reinhardt extendió un *hanamichi* (una amplia pasarela empleada tradicionalmente en el teatro kabuki japonés) que atravesaba el patio de butacas de los Kammerspiele del Deutsches Theater de Berlín. De este modo los acontecimientos sucedían en medio de los espectadores. Reinhardt hacía que sucedieran cosas en el escenario y en el *hanamichi* simultáneamente, de tal manera que los actores aparecían sobre el *hanamichi* justamente «at some vital point in each scene» [«en un momento crucial en cada una de las escenas»], como señaló críticamente un reseñista con motivo de su presentación en Nueva York²⁷. Era pues inevitable que los espectadores que miraban a los actores que aparecían en el *hanamichi* se perdieran irremediabilmente lo que sucedía sobre el escenario. Aquellos que, por el contrario, preferían seguir lo que ocurría en el escenario, se perdían las intervenciones de los actores en el *hanamichi*. De este modo, obligándolos a seleccionar autónomamente las impresiones sensibles, los espectadores se convertían en sentido enfático en «creadores» de la realización escénica. El juego de la realización escénica se llevaba a cabo según las reglas

27 «Why Lot's Wife Could not Have Sat out 'Sumurun'. The pedestrians on that bridge would have aroused her curiosity so that she would have turned into twenty pillars of salt». Crítica sin autor identificado, tomada del archivo del Theatermuseum de Viena.

establecidas de una parte por los actores (y el director) y de otra por los espectadores. Eran negociables.

La primera vez que esto se pudo aplicar de modo estricto fue en los montajes de *Edipo Rey* (1910) y de la *Orestíada* (1911) que el propio Reinhardt realizó en el Circo Schumann de Berlín. En ellos el coro se movía continuamente entre el público, los actores aparecían por detrás, por delante y en medio de los espectadores de modo que, como comentó el crítico Siegfried Jacobsohn: «las cabezas de los espectadores [apenas] podían distinguirse de las de los figurantes, que se encontraban literalmente en medio del público»²⁸. Y Alfred Klaar, que posteriormente recrudecería la polémica con Max Herrmann sobre la preeminencia del texto sobre la realización escénica, se quejaba al respecto de la *Orestíada* de:

la distribución de la acción, delante, en medio, debajo y detrás de nosotros; esa incesante necesidad de cambiar el punto de vista; esa invasión del patio de butacas por parte de los actores, que con sus trajes ondulantes, sus pelucas y su maquillaje se aproximaban a nosotros; esos diálogos mantenidos a distancia; esos gritos repentinos desde cualquier rincón del teatro que nos sobresaltaban y desorientaban; todo eso dispersa: no alimenta la ilusión, la extingue²⁹.

En esta situación a los espectadores les era imposible ponerse en el lugar de mero observador, fuera distante, interesado o incluso apasionado. No les quedaba otro remedio que reorientarse continuamente tanto con respecto a los actores cuanto con respecto a los demás espectadores. La realización escénica acontecía en este caso literalmente entre actores y espectadores, y también entre los espectadores mismos. Reinhardt supo aprovechar de las más diversas maneras las singulares condiciones de *mediadidad* logradas por medio de la copresencia física de actores y espectadores con la intención de hacer posibles nuevas relaciones entre ellos, de generarlas continuamente.

28 Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, vol. I, Berlín, 1912, p. 51

29 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 14 de octubre de 1911.

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

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

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

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

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

Algo similar vale también en muchos casos para el arte interpretativo en los montajes de Reinhardt. Así, hubo reseñistas que criticaron tanto la realización escénica de la *Electra* de Sófocles, adaptada por Hugo von Hofmannsthal, y presentada en el Kleines Theater de Berlín en 1903, como las de *Edipo Rey* y la *Orestíada* por el protagonismo concedido a la corporalidad específica de los cuerpos de los actores, con el que acaparaban toda la atención y relegaban a los personajes a un segundo plano. Gertrud Eysoldt, que interpretaba a Electra, fue expresamente criticada por el desmesurado empleo de su cuerpo y por la descomunal intensidad de ese empleo. Con estas propiedades contravenía sobre todo las normas vigentes para la realización escénica de las tragedias griegas en lo concerniente a la «fuerza», al «decoro» y la «sonoridad». En su lugar aparecían «nerviosismo», «pasión desenfrenada» y «roncos bramidos»³³. Con tales estridencias la actriz traspasaba la frontera entre «lo saludable» y «lo enfermizo» o «lo patológico». El «griterío, la agitación, el exceso de elementos espantosos, la distorsión y el descuido en cada línea»³⁴ y la «pasión desmedida hasta lo absurdo» sólo podían «calificarse de patológicos»³⁵. Rechazaban los movimientos sin «medida» ni «discreción» de Gertrud Eysoldt por no estar al servicio de la recreación del texto, por remitir insoslayablemente a su propio cuerpo, y rechazaban igualmente por «insuportable» su transgresión «patológica», en la que veían la disolución de las fronteras del yo de la actriz, no las del yo del personaje³⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuando Orestes pretende golpear a su madre se limita a empujarla hacia fuera en la puerta del palacio, retenerla ahí y empujarla de nuevo hacia el interior del palacio después de una lucha dialéctica. Una vez dentro la persigue escaleras abajo hasta la pista, se enzarza allí con ella y forcejean hasta que la empuja muy lentamente de nuevo escaleras arriba. Es espeluznante⁴⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Herrmann, «Das theatralische Raumerlebnis», p. 153. [Énfasis de la autora].

42 *Ibid.*

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

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

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

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

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

orales del autor —recogidas en apuntes de sus alumnos—, resulta en una ampliación del concepto de lo performativo *avant la lettre*, es decir, según ha sido posteriormente definido por Austin y por Butler⁴⁴. La definición de Herrmann concuerda con las más modernas en la medida en que no entiende la realización escénica como representación o expresión de algo previo o dado, sino como el resultado de una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella. El concepto de realización escénica de Herrmann va más lejos que el concepto de lo performativo de Austin y Butler en la medida en que hace hincapié en el cambio que durante la realización escénica se lleva a cabo en las relaciones entre sujeto y objeto, por una lado, y entre materialidad y signicidad, por otro. Sin embargo, se queda un poco atrás al pasar por alto el problema de la generación de significado en su transcurso. En suma, la aportación de Herrmann es especialmente interesante y prometedora para los propósitos de este trabajo, pues implica una sustitución del concepto de obra por el de acontecimiento en el contexto de los procesos estéticos, por más que no vaya acompañada de una referencia explícita a las posibles transformaciones. Como resultado de todo ello surge, pues, la sugestiva empresa de fundar una estética de lo performativo sobre el concepto de realización escénica.

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

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

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

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

III. LA COPRESENCIA FÍSICA DE ACTORES Y ESPECTADORES

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

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