

Performance:

¿disciplina o concepto umbral?

La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales

Andrés Grumann Sölter

Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Bachiller en Ciencias Sociales en la Universidad Diego Portales y Doctor © en Estudios Teatrales en la Universidad Libre de Berlín, Beca DAAD. Es profesor de la Universidad Finis Terrae en el Magíster en Dramaturgia Corporal.

No se trata de ningún modo de privilegiar el afecto en detrimento del concepto, sino de que el concepto sepa abrigar en su seno esta realidad de los sentidos, esta seducción de lo que el proceso teatral tiene de erótico en sentido amplio.

Hans-Thies Lehmann

Performance se transformará, para los siglos XX y XXI, en aquello que fue la disciplina para los siglos XVIII y XIX.

Jon Mackenzie

Resumen:

Este ensayo indaga en la noción de performance en el contexto de los estudios teatrales. Tensiona el concepto de performance respecto a su surgimiento como disciplina artística independiente en los años setenta, para luego plantear a la performance como concepto umbral en torno al giro performativo de las artes y la noción de teatro posdramático. Se establecen las similitudes entre las nociones de performance y puesta en escena junto a cuatro características generales de una estética de la puesta en escena.

Palabras clave: performance, puesta en escena, teatro posdramático, giro performativo, experiencia estética, umbral

Abstract:

This essay explores the notion of performance in the context of theater studies. It stresses the concept of performance in regard to its emergence as an independent artistic discipline in the seventies, to then raise performance as a threshold concept around the performative turn of art and the notion of postdramatic theater. It suggests the similarities between the notions of performance and staging along with four general characteristics of an aesthetic of staging.

Keywords: performance, staging, postdramatic theater, performative turn, aesthetic experience, threshold.

Una rápida respuesta a la interrogante establecida en el título de este ensayo, quizás producto de nuestros vertiginosos tiempos, sería: *disciplina*. Y muchos me comentarían que habría que agregarle la palabra *arte* para que mi objeto de estudio estuviese plenamente identificado al lector de este ensayo. Algo así como el *Performance Art* que llevaron a cabo un grupo de artistas y activistas en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX.

El investigador teatral estadounidense Jon Mckenzie se refirió, en una intervención en la ciudad de Berlín, a la función que podía pronosticarse para la palabra performance en el contexto artístico y, más allá de él, para la cultura actual (2001). Su diagnóstico, resumido, fue que la palabra *performance* se transformaría, para los siglos XX y XXI, en aquello que la palabra *disciplina* fue para los siglos XVIII y XIX. Esa capacidad de actuar de forma ordenada y con perseverancia para conseguir un bien o descubrir la nueva verdad que “iluminó” toda

una visión de mundo. Claro está, sin embargo, que aquello que vendría a ordenar la palabra *performance* tendría otra fisonomía y lógica que aquello que ordenó con tanta seguridad la palabra *disciplina* en siglos anteriores.

Como se podría desprender erróneamente de mis palabras, en el marco de este ensayo no voy a referirme al debate, algo agotado ya –sobre todo si lo leemos desde los estudios teatrales–, en torno a las nociones de Modernidad y Posmodernidad.¹ Mi intención es comprender la noción de performance como una importante categoría para los estudios teatrales y como un concepto umbral que ha permeado las artes escénicas y ha permitido incorporar otras manifestaciones de la cultura a sus procesos de análisis y discusión. Para esto, me haré cargo de cuatro articulaciones que relacionan al concepto de performance con los estudios teatrales contemporáneos.

Plantear a la performance como una disciplina con un lenguaje propio que fundamente su discurso resulta por de pronto algo paradójico y excesivo. Esto, básicamente, porque el fenómeno performance está marcado, por una parte, por el halo de su desaparición. Se trata de “aquel punto inmóvil del mundo en movimiento”, el lugar del no-lugar de una aparición única e irrepetible de la cual nos habla T. S. Eliot en sus *Four Quartets* de 1943. Al fugitivo instante de su aparición, la performance desaparece no dejando rastro alguno de su paso. Por otra parte, porque surge, como *performance art*, en medio de una década de gran efervescencia por lo *nuevo*, alterno y lo *pop*-ular que, sin embargo, tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX con autores tales como el francés Charles Baudelaire. Además no debemos olvidar que la palabra *performance* nos es muy lejana en lengua castellana: proviene del francés *performance* y se utiliza en Estados Unidos para describir un amplio marco de prácticas o actividades: desde la buena performance de un automóvil en una carrera hasta la puesta en escena de un espectáculo artístico. No obstante todas estas paradojas y excesos, nos parece pertinente detenernos someramente en un número de

teorías que, en el contexto de los estudios teatrales, han permeado el discurso y los lenguajes de las artes escénicas con respecto al concepto de performance a lo largo de los últimos años y han permitido ampliar sus objetos de estudio hacia la cultura en general.

Al postular la noción de performance como un concepto umbral nos referimos a aquel lugar del no-lugar que nos propone T. S. Eliot en su poema. Mi intención es comprender la noción de performance como una importante categoría para los estudios teatrales y como un concepto umbral que ha permeado las artes escénicas y ha permitido incorporar otras manifestaciones de la cultura a sus procesos de análisis y discusión. Para esto me haré cargo de tres articulaciones que relacionan al concepto de performance con los estudios teatrales contemporáneos: 1. *Performance = Performance Art?* 2. Giros de la performatividad y “teatro después del drama”. 3. Performance como puesta en escena = teatralidad.

Plantear
a la
performance
como una
disciplina con un
lenguaje propio
que fundamente
su discurso
resulta por de
pronto algo
paradójico y
excesivo.

1. Performance = Performance Art?

Cuando utilizamos la palabra performance, más que de una nueva disciplina artística como lo que se ha denominado a partir de los años setenta en Estados Unidos como *Performance Art* y en Inglaterra como *Live Art* (o la poco clara traducción al español como *arte acción*), nos referimos a un concepto umbral que, a partir de la década los años sesenta, provocó un *estiramiento* de las distintas disciplinas artísticas (plásticas, visuales

1. Sugiero al lector las lecturas de Lehmann, Mckenzie y Carlson.

y escénicas) a favor de una búsqueda intertransdisciplinaria enfocada en una necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación con distintos soportes artísticos y culturales por parte de los artistas. Central e íntimamente ligado a este nuevo concepto fue el *cuero* de quienes participan de una performance. Detrás del gesto corporal surge la necesidad de clausurar la noción de representación, entendida como personificación para remarcar la presentación autobiográfica del performer, su presencia auténtica en escena, como ya lo vivenciara corporalmente Antonin Artaud en los treinta y lo llamará Jerzy Grotowski hacia los sesenta.² Si la década del sesenta se caracterizaba por una emancipación de la representación por parte del actor-intérprete que incorporara al espectador en la situación teatral de modo activo, en la actualidad muchas experimentaciones escénicas están centradas en las complicadas relaciones de autenticidad del espectador y el performer en sí mismo y consigo mismo.³

No es de extrañar que en las artes plásticas surgiera, a partir de la década de los años sesenta, una neovanguardia que, a través de sus experimentaciones en y con el proceso, realizara un salto de la obra al evento⁴, entendido como un umbral de procesos performativos⁵

2. Para Jerzy Grotowski el performer es un *outsider* que debe definirse como un "*Pontifex*: hacedor de puentes". Ver "El performer".

3. Sería un error pensar que los efectos de autenticidad (la emancipación de la representación y las complicadas relaciones performer-espectador) propiciarían una total anulación del carácter de escenificación que contiene el contexto artificial del teatro. Ambas situaciones se ponen en escena como auténticas representaciones de la comunidad, en el primer caso; y como auténticas representaciones de la subjetividad, en el segundo caso.

4. La palabra evento que utilizamos en este ensayo proviene del alemán *Ereignis* que, a su vez, refiere al *event* en inglés. En el caso de una traducción al español la mejor sería *acontecimiento* ya que el término evento ha tomado la connotación de espectáculo comercial o proporcional, mientras el acontecimiento remite a ese espacio-tiempo único e irrepetible que buscamos como un acontecimiento o situación-teatro: aquella "contingencia del instante" como la describen Fischer-Lichte y Roselt.

5. Aunque lo vamos a revisar en el transcurso de este ensayo, cabe definir ahora lo que entendemos por "procesos performativos". Junto a Erika Fischer-Lichte entendemos como procesos performativos de una cultura y del arte a "die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden." En Fischer-Lichte, 2000. Una posible traducción al español sería: "las actividades de elaboración, producción, tanto en el hacer como en las acciones, los procesos de intercambio, las transformaciones y dinámicas a través

en donde se rompía con los límites entre teatro y artes plásticas, Instalación y Performance Art o danza y arquitectura.

Alguno de estos movimientos artísticos fueron el Body Art, Conceptual Art, Happening, Fluxus y el de los Situacionistas franceses. Tanto el cuerpo del actor y del espectador, como los roces corporales entre ambos, pasan a tomar una fuerza fundamental en las performances. De este modo, la presencia del performer y el cuerpo del espectador asumen un papel clave. Surge la necesidad de *instalar* (aparecen, a fines de la década de los sesenta, las instalaciones entendidas como *enviroments*, *Minimal Art*, *Process Art*, *Land Art*, etc.)⁶ teatralmente los cuerpos de artistas y espectadores.⁷ Con la aparición del

Tanto el cuerpo del actor y del espectador, como los roces corporales entre ambos, pasan a tomar una fuerza fundamental en las performances.

de las cuales se disuelven estructuras previamente establecidas y se desarrollan nuevas" actividades en y a través de una puesta en escena particular y en la cultura en general.

6. La instalación es otro concepto que debería entenderse como umbral. Esto debido a que provocó, al igual que el concepto de performance, un estiramiento de las distintas disciplinas artísticas más que ser género por cuenta propia. Catherine David lo resume del siguiente modo: "El término instalación a menudo ha sido empleado abusivamente y de forma poco depurada para indicar un género o una categoría (incluso se ha hablado sin rodeos de un arte de la instalación), implementándose y apropiándose de las nociones contiguas al "ambiente" y de las obras realizadas *in situ*. Sin embargo, este término remite menos a cualquier tipología de obra o a una tipología que a la cuestión fundamental de *límite del arte* –de la forma y el estatuto de la obra– que recorre todo el siglo desde el constructivismo ruso hasta el minimal, pasando por Duchamp, Beuys o Warhol". En Larrañaga, 2001: 88.
7. La palabra instalar se utiliza, en este contexto, junto a la noción de instalación y con el sentido escénico tanto de *instalar-se*, presentarse físicamente o materialmente en escena como de *instalar* escenográficamente una escenificación. Más adelante volveremos a retomar este tema en el marco de las importantes nociones de

El concepto de performance buscaba abordar la cotidianeidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena.

Performance Art en la década del sesenta, se intensificó el gesto material de traspasar las características de las artes plástico-visuales al teatro y entregarle, de este modo, las características propias de la puesta en escena. De este modo, la responsabilidad del movimiento ya no recayó sólo en el actor-interprete, sino que fue traspasada al espectador que se identificaba con el cuerpo que se presenta-instalaba en escena: él era parte de este cuerpo como un cojugador. Los estudios teatrales han interpretado, en el último tiempo, a este traspaso de responsabilidades del actor-intérprete al espectador, como el re-descubrimiento del espectador.⁸

El punto de partida del *performance art* no está del todo claro. Algunos lo sitúan en el rompimiento de los límites entre las artes plásticas y las artes de la puesta en escena de la década de los sesenta. Pero, ¿dónde y cuándo ocurrió este rompimiento? La historiadora RoseLee Goldberg lo sitúa en el *Ubu Rey* de Alfred Jarry a fines del siglo XIX y con las veladas futuristas de principios del siglo XX. El surgimiento del *performance art* está vinculado a una apertura o estiramiento

escenificación y puesta en escena.

8. Erika Fischer-Lichte remarca este descubrimiento, surgido escénicamente a fines del siglo XIX y con mayor fuerza durante los primeros treinta años del siglo XX, remarcando una doble perspectiva de la comunicación. El teatro llevado a cabo a partir del siglo XVIII se caracterizaría por dirigir su interés hacia una *comunicación interna* que remarca a “la persona que está sobre el escenario”, mientras que el cambio de paradigma del teatro en el siglo XX se caracterizaría por remarcar la *comunicación externa* que está dirigida a “la relación *entre* el escenario y los espectadores”. En Fischer-Lichte, Erika. 1997, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Francke Verlag, Tübingen, p. 9.

—como dijimos anteriormente— de los límites entre los distintos géneros artísticos. Sin embargo, la primera vez que se habló de *performance art* fue en la década de los setenta y bajo el contexto de múltiples revoluciones respecto a la sociedad tardomoderna.⁹ El concepto de performance buscaba abordar la cotidianeidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena. El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo *real* (se trata de escenificaciones de *autenticidad*), instalándose como un *acontecimiento* y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta.¹⁰

De este modo, podríamos mencionar como características básicas del período en torno del cual surgió el *performance art* como giro performativo, a la necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación como un replantearse la simulación y teatralidad como instalación en el espacio y tiempo. De este modo, el *performance art* establece como criterios fundamentales de su hacer: a) las relaciones con el tiempo, esto es, con la duración y los momentos; b) las relaciones de simultaneidad y no repetición y c) la presencia corporal. El *performance art* cuestiona la noción tradicional de obra como un artefacto distante y las divisiones entre obra como objeto terminado y el proceso, centrándose en la procesualidad de la acción.

9. En un libro posterior al ya citado *Performance art*, Roselee Goldberg establece los criterios históricos y estéticos del performance art: “Historically, performance art has been a medium that challenges and violates borders between disciplines and genders, between private and public, and between everyday live and art, and that follows no rules. In the process, it has energized and affected other disciplines – architecture as event, theater as images, photography as performance”. En RoseLee Goldberg, 1998. La propuesta de Goldberg no deja de ser sugerente en la medida que formula una historia del performance art con los “excedentes” de las artes escénicas, aquellas manifestaciones artísticas que fueron aceptadas por las disciplinas artísticas convencionales.

10. Para esta temática ver, por ejemplo, tanto las performances individuales de Marina Abramovic a principios de la década del setenta como sus performances junto a Ulay a partir de la segunda mitad de los años setenta y principios de los ochenta.

2. Giros de la performatividad y “teatro después del drama”

Hemos podido darnos cuenta de que el traspaso de los límites en las artes plásticas o visuales siempre ocurría respecto a una cierta teatralización (entendida como instalación teatral), a modo de puesta en escena.¹¹ El teatro y la danza también incorporaron a su hacer las características de la performance,¹² particularmente desde la noción de performatividad.¹³ A esto se la ha llamado el “giro performativo de las artes” (Fischer-Lichte, *Ästhetic*).

Dentro de las humanidades, y particularmente desde el discurso de los estudios teatrales, se suele hablar de dos *performative turns* (Bachmann-Medick) ocurridos durante el siglo XX. El primer giro habría tenido lugar desde 1900,¹⁴ cuando un número de creadores escénicos—Craig, Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Piscator, Brecht o Artaud, entre otros— experimentaron con “la transformación del teatro, en general del arte, como un elemento fundamental de la revolución cultural” (Fiebach 207), cuestionando las convenciones del naturalismo, simbolismo-ilusionismo

y proponiendo un regreso a los orígenes del teatro situado en el “movimiento corporal” (Craig) y la “acción real” (Artaud) de los participantes del acontecimiento teatral.

Este grupo de creadores escénicos también experimentó con la disposición del espacio de representación, intentando redescubrir al espectador como un elemento más de lo que a su juicio era la categoría fundamental de las artes escénicas: la *puesta en escena*. El segundo giro tuvo lugar en la década del sesenta cuando, por causas completamente opuestas al primer giro—que pretendía fundir

el arte a la vida— otro grupo de artistas plástico-escénicos se propuso trasladar *la vida al arte*. Para esto, los artistas experimentaron “en los procesos con las relaciones entre actores y espectadores, así como con la posibilidad de cambiar sus roles” (Fischer-Lichte et al., *Aufder* 21).¹⁵

Una de las figuras más conocidas dentro de este grupo de artistas fue el estadounidense Allan Kaprow. El “teatro del pintor”, como lo describe Susan Sontag (*Estilos*), se caracterizó por experimentar con el espacio y sus formas de acción en las cuales se pretendía incorporar al público como co-actor en la puesta en escena. La experimentación con instalaciones, ensamblajes y

Hemos
podido
darnos cuenta
de que el
traspaso
de los límites en
las artes plásticas
o visuales siempre
ocurría respecto
a una cierta
teatralización
(...).

11. Quisiera comentar someramente aquí una importante correlación terminológica para la comprensión estética de los estudios teatrales y la importante noción de puesta en escena. Se trata de una variación cualitativa en la traducción de la palabra francesa *Mise en Scene* que solemos entender como el proceso de poner en escena (ver Pavis, 2003). La *Mise en Scene* francesa se refiere más al importante proceso de producción y planificación de un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) que se ponen *en* escena. Con esta definición se suele plantear, en lengua castellana, el importante concepto de escenificación. En cambio, la puesta en escena remite a la situación teatral que emerge *a través* del llevarse a cabo de las acciones corporales entre actores y espectadores en su espacio-tiempo único e irrepetible.

12. Pienso en las investigaciones llevadas a cabo por el *Living Theater*, el *Judson Church Group* en la década del sesenta y en Robert Wilson y Pina Bausch, Hans Kresnik, Susanne Linke, entre otros, en los setentas.

13. “Las puestas en escena son siempre performativas en la medida que entendamos el concepto de performatividad como el llevarse a cabo de acciones, la autorreferencialidad de estas acciones y su carácter constituido de verdad. Las puestas en escena siempre son eventos en la medida que son únicas e irrepetibles”. En Fischer-Lichte, Erika. 2003. *Performativität und Ereignis*. Tübingen. Citado por Kotte, Andreas. 2005. *Theaterwissenschaft*. UTB Verlag, Köln-Weimar-Berlin.

14. Para esta importante discusión de múltiples transformaciones escénicas remito al lector a mi ensayo “Estética de la danzalidad o el giro corporal alrededor del 1900” en Revista *Aisthesis* 43, 2008. También ver Fischer-Lichte, 1997 en la bibliografía de este ensayo.

15. Dentro de estas experiencias se suele argumentar teóricamente con dos ejemplos: “primero, la participación activa de los espectadores en el juego o hacer de los actores / performers y, segundo, el movimiento del espectador a través del espacio como agente constitutivo de la puesta en escena” Ver: Fischer-Lichte et al. 2004: 21). Otros importantes ejemplos de esta teorización desde la práctica escénica son el *Living Theater*, *The Performance Group*, Hermann Nitsch, Marina Abramovic, etc.

Los creadores experimentan nuevas relaciones con la temporalidad como con la espacialidad (su relación corporal, física con el espacio en relación a otros).

Happenings, fuertemente influenciada por los Ready-Made de Marcel Duchamp y por el azar y la indeterminación de las composiciones de John Cage y la coreografía de Merce Cunningham, condujo a Kaprow a proponer un acercamiento de la vida al arte en la medida que “la línea entre arte y vida debería mantenerse lo más fluida, y quizás indistinta, posible”.

Estos giros performativos conducen a extremos tan radicales en la teoría de las artes escénicas que la performance-teatral ha llegado a definirse como “lo que aquellos que lo muestran, lo anuncian como tal” (Lehmann 241), que podríamos resumir en un excep-

ticismo respecto a las representaciones de tipo miméticas (de orígenes aristotélicos). Surge la noción estética de un teatro posdramático: cambia la noción de obra entendida como un producto acabado y surge la situación teatro que experimenta el proceso creativo como el lugar de la performatividad (de acciones, donde ocurre, se muestra), el *gesto* de la autenticidad por excelencia. Los creadores experimentan nuevas relaciones tanto con la temporalidad como con la espacialidad (su relación corporal, física con el espacio en relación a otros). La práctica crea espacialidad en la medida que define a la puesta en escena como un espacio teatral abierto.¹⁶ De este modo, se potencian

las relaciones entre actores y espectadores y el texto dramático¹⁷, que aparece a lo largo del proceso entre el espacio escénico y la espacialidad abierta de la puesta en escena, rompe con la representación clásica ofreciendo un espectáculo abierto fundamentado en la copresencia corporal entre actores y espectadores. En este punto, Lehmann distingue entre un espacio dramático y un espacio posdramático. El primero remite a un espacio cerrado que ofrecía el teatro hasta Bertolt Brecht (según el argumento de Lehmann por no borrar el texto, los roles y la fábula), mientras que el segundo a la apertura y a la procesualidad del espacio percibido como *environments*, ambientes, atmósferas o instalaciones cuyos orígenes se redescubrieron, a lo largo del siglo XX, en las ceremonias rituales y festivas de los pueblos primitivos como lo recuerda, entre otros, Edward Gordon Craig en su *Arte del teatro*. Se comienza a jugar con el tiempo, ocupando largas horas para realizar pequeños movimientos como fue el caso de *Civil Wars* (1984) de Robert Wilson, quien le pidió a uno de sus actores que tardara 45 segundos en mover su brazo izquierdo desde la cintura al hombro. Como también en 4'33'' (1952) de John Cage, en que el intérprete David Tudor se “sentaba” frente al piano con un reloj para “interpretar” el silencio de los 4'33''.

Ahora bien, situemos nuevamente nuestro análisis de la noción de performance como umbral en el que quizás sea el libro clave respecto a una teorización del giro performativo que tratamos ahora: *Postdramatisches Theater* del teórico e historiador alemán de las artes escénicas Hans-Thies Lehmann. El libro vino a instaurar una nueva lectura estética y de análisis de la puesta en escena, permitiendo el acercamiento, con mayor precisión teórica, a los fenómenos que permearon los lenguajes escénicos a partir del giro performativo de las artes de los años sesenta hasta la fecha. Todos

Para este tema ver Fischer-Lichte, *Ästhetik* 187-208).

16. Cabe destacar en este punto una importante distinción conceptual entre las palabras “espacio” y “espacialidad”. Mientras el *espacio* se refiere a los materiales de orden arquitectónico que componen el lugar teatro y que compromete lo que hemos denominado escenificación, la *espacialidad* refiere a la materialidad que surge del movimiento corporal entre los participantes de la puesta en escena.

17. Para el concepto de texto dramático, ver Villegas: “el texto dramático puede entenderse como un tipo de discurso verbal que, con variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos –dialogado, tipos de estructura, virtud específica– cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado. El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral”. (20)

estos fenómenos, sobre todo los que involucran una fragmentarización del texto dramático y propician la incorporación y participación activa de los espectadores, deberían permitirnos poder interpretar el teatro como performance.

Las relaciones entre performance y teatro las sitúa Lehmann, como vimos someramente antes, en la reutilización práctica de nociones tales como *texto*, *espacio*, *tiempo*, *cuerpo* y *medios*. El *nuevo teatro* se caracteriza, en una primera aproximación, por contener una fuerte dosis de experiencia de lo real (Foster) –tiempo, espacio, cuerpo– proveniente del arte conceptual e inhalación de principios de los sesenta. De este modo, y parafraseando a Lehmann respecto a la búsqueda teórica de un teatro *posdramático*, podríamos hablar de un *Concept Theatre* (Lehmann 241), que juega indistintamente con todas las nociones antes mencionadas a favor de un *collage* escénico entendido como performance.

Por ejemplo, respecto a la noción de texto (*Text*), Lehmann refiere a una distinción provocada por la creación del Instituto de Estudios Teatrales en Berlín por Max Herrmann en 1923.¹⁸ Esta distinción sitúa a la puesta en escena (*Aufführung*) como el elemento fundamental del análisis teatral y no al texto literario. La noción de texto, respecto al teatro posdramático, es investigada por Lehmann mediante tres distinciones básicas: el *texto lingüístico* que remite al clásico teatro de fábula (261) y que no estimula una relación armónica, sino, más bien, una relación de evidente conflicto entre texto y performance; el *texto de escenificación* que remite básicamente al juego previamente acordado

–que se puede variar después de terminada la puesta en escena– y que llevan a cabo los actores en el escenario a través del vestuario, el maquillaje, la iluminación, el espacio y el tiempo; y el *texto-performance*, para el cual son de vital importancia “los ritmos y el *ahora* de la presencia en carne de los cuerpos” (262), como un *collage* de múltiples posibilidades sobrepuestas en los cuerpos de los participantes. El teatro posdramático busca, de esta forma y a través del *texto-performance*, establecer una “opinión completamente modificada que ilumine¹⁹ al teatro como presencia y no como representación; como experiencia fragmentaria más que un todo organizado; como proceso más que resultado; más manifestación que significación; más energía que comunicación” (146).

La estética posdramática de la puesta en escena centra esta *energía* en la “experiencia de la materialidad” a través de lo que Lehmann denominó, siguiendo al Jaques Derrida del *Sacrificio*, “el erotismo del proceso teatral” (Cit. Pavis 33).²⁰ Para el investigador teatral alemán, la historia del teatro posdramático es aquella que no está orientada literalmente, que no se experimenta a partir de lo que podríamos denominar, junto a

Las relaciones entre performance y teatro las sitúa Lehmann, (...), en la reutilización práctica de nociones tales como *texto*, *espacio*, *tiempo*, *cuerpo* y *medios*.

18. Para el conocimiento de la creación de los estudios teatrales en el contexto universitario y la figura de Max Herrmann remito al libro de Stefan Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer 1998. Una traducción sería: Max Herrmann y los inicios de los estudios teatrales. Herrmann, al inaugurar los estudios teatrales como disciplina universitaria independiente, dijo: “el teatro y el drama son, según mi creencia, [...] en un principio contradictorios ya que es demasiado evidente que sus síntomas no pueden sostenerse constantemente: el drama es la creación de la palabra como creación artística del individuo, el teatro es el mérito del público y sus servidores”. En Herrmann, Max. “Bühne und Drama”. *Vossische Zeitung* vom 30. Juli 1918. Citado por Fischer-Lichte, Erika. 2001. “La atracción del instante – puesta en escena, performance, performativo y performatividad”. En: *Theorien des Performativen*. Paragana Band 10. Heft 1., pp. 237 a 253.

19. Aquí vuelve a aparecer la idea de la “iluminación” o del “iluminismo” con la cual describimos la sugerente tesis de Jon Mckenzie al principio de este ensayo.

20. Derrida, por su parte, habla del teatro como un “enfrentamiento erótico”. El texto de Derrida es sugerente respecto a la vinculación entre teatro y filosofía a través del proceso ritual del sacrificio. Para la discusión respecto al análisis de la escenificación y la puesta en escena ver la *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 2, 1, 1989.

No existe ninguna forma artística en que la corporalidad cumpla la función del aquí y el ahora con mayor fuerza (...) que en el teatro y la danza.

la tradición, un *modelo textual*²¹, sino aquella que se orienta a favor de una superación de la mimesis y la ficción respecto a una relación directa a la *materialidad*, de aquello que nos y se muestra en el cuerpo del performer-actor y la mirada del espectador que se

posa:

En el aspecto de lo no intencional, de la carga libidinal de los acontecimientos y de la materialidad sensual de todos los significantes, lo que no autoriza a desviarse de la corporalidad de estas cosas, estructuras y seres gracias a los cuales aparecen las significaciones en el teatro (Lehmann 303).

Por este motivo, define Lehmann el teatro posdramático “como proceso y no como resultado terminado; como un constante llevarse a cabo en acción más que un producto terminado e inmóvil; como fuerza en acción y no como obra (*ergon*)” (179). Allí se sitúa el erotismo²² del teatro, en su performatividad cuya fuerza se encuentra justamente en el llevarse a cabo de la puesta en escena para, de este modo, materializar una “semiotización del deseo” que permita el ingreso de

la fenomenalidad de los acontecimientos, en palabras de Patrice Pavis.

El gesto de la materialidad, al cual se hace alusión aquí en el contexto del teatro y en la performance como puesta en escena en presencia, no refiere a los materiales (vestuario, maquillaje, iluminación, escenografía, etc.) con los cuales se construye el proceso de escenificación (*Inszenierung*), sino al cuerpo y su medialidad escénica. Lehmann observa a este respecto que:

Una diferencia entre performance y teatro (sabemos que no existe un límite tan claro) se debería encontrar allí donde no solamente se llega a la exposición del cuerpo, la herida autoprovocada en el cuerpo no solamente como material signifiante en una situación, a la cual se “es conducido” por el proceso de los signos sino, más bien, donde la situación de la autotransformación es expresamente guiada y adquiere una finalidad. El performer en el teatro no busca, en principio, autotransformarse, sino transformar una situación y quizás al público (248).

El mismo Lehmann busca clarificar esta distinción (que aunque poco clara respecto a la relación entre performance y teatro) cuando remarca que en el trabajo teatral “la presencia de la transformación respecto al efecto de la catarsis queda: *virtual; voluntaria y futura*. Mientras el ideal del *performance* aparece en el proceso e instante de *lo real; emocionalmente obligatorio* y en su *acontecer aquí y ahora*” (248). La medialidad aparece aquí cuando el texto teatral sufre múltiples divisiones provocadas por la materialidad corporal entre actores y espectadores. No existe ninguna forma artística en que la corporalidad cumpla la función del aquí y el ahora con mayor fuerza (como agente de vulnerabilidad, violencia y erotismo) que en el teatro y la danza. El teatro posdramático que nos propone Lehmann “se juega *en el cuerpo*” (367) y no a través de un hacer *como si*, de personificar un papel o rol. Este es el caso, por ejemplo, de la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic (1975, Innsbruck). Ella desarrolla una reinvocación de su corporalidad material, experimentando los límites del dolor, la tortura, el suplicio respecto a acontecimientos extremos donde se muestren los límites de su cuerpo. Abramovic *se instala* en el espacio y deja una huella de su cuerpo cortando su piel, pero simultáneamente deja

21. Lehmann está siguiendo aquí el modelo presentado por Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno* (Szondi, 1994). La estética teatral que propone Lehmann está en una directa crítica a la noción de mimesis instaurada por Aristóteles (como identificación y que implicaba siempre un resultado educativo individual) y continuada, a través de la utilización de la fábula, por el teatro épico de Bertolt Brecht. Es más, el investigador teatral alemán dirá que la teoría del teatro épico propuesta por Bertolt Brecht recae desde la A a la Z en fábula.

22. La idea del *erotismo* en el proceso teatral la tomó Lehmann de la “erótica del arte” propuesta por Susan Sontag en su conocido ensayo *Contra la interpretación*, cuya primera edición es de 1964. El ejercicio de Lehmann pretende priorizar la experiencia por sobre el entendimiento posterior.

una huella en los espectadores del acontecimiento.

La premisa de la que parte Lehmann en la formulación de sus objetivos para el *Postdramatisches Theater*, sitúa una problematización estética concreta que cuestiona el obstáculo proveniente de una tradición, con forma dramática literaria, a través de las nociones de *autorreflexión* y *autotematización* provenientes de las artes plástico-visuales y su traspaso a la creación escénica. Lehmann se preguntará en su comentada monografía por las relaciones entre literatura y teatro a partir de la década de los setenta en adelante. Más que una actitud de lápiz y papel, el teatro, dice Lehmann, “es una actividad que se lleva a cabo con seres humanos vivos relacionada con un escenario, su organización, la administración y todas las actividades de trabajo vinculadas a otras artes” (12). Y más adelante dice:

El teatro no es solamente el lugar del *cuero* con un peso, sino también de la *reunión real* en la cual surge una coincidencia única entre una vida organizada estéticamente y la vida real de todos los días. A diferencia de todas las demás artes del objeto y de la intervención medial, en el teatro tiene lugar tanto el acto estético en sí mismo (el juego), como también el acto de la recepción (la visita al teatro) como un actuar real en el aquí y ahora. (12)

De este modo, la estética posdramática propone un teatro que se caracteriza por ser un encuentro de presencias físico-corporales que se escabulle en su procesualidad (259).²³ En el contexto de la práctica escénica posdramática uno tendería a pensar las nociones de *autorreflexión* y *autotematización* a partir del texto; sin embargo, “se trata, por excelencia, del habla (*die Sprache*) desde la cual se abre el espacio de juego para el uso de los signos de la autotematización” (13).²⁴ Este espacio de juego posdramático tiene su finalidad no en un teatro que surja del texto dramático, sino, más bien, de un teatro que se dedica a cuestionar el propio texto a partir de lo que Jacques Derrida, en relación a la experimentación teatral de Antonin Artaud (uno

de los principales precursores del giro que describimos aquí), denominó “la palabra soplada”.²⁵ El lugar de enunciación de Hans-Thies Lehmann y su estética posdramática es aquella que busca rehabilitar un tipo de presencia situada en las densidades y los pesos de la materialidad de la comunicación, que permite comprender el salto del texto hacia las múltiples procesualidades teatrales. Lehmann hace hincapié en discutir críticamente la “referencia al género literario del drama” debido a que el teatro posdramático “señala una persistencia en la conexión y el intercambio entre teatro y texto aún cuando en este punto se encuentre el centro del discurso teatral y todo gire en torno al texto como elemento y *material* de la disposición escénica” (13).²⁶ De este modo, la propuesta de Lehmann se centra en desestimar la preponderancia del texto dramático respecto al acontecimiento teatral.

Esta última distinción fue conceptualizada por el teórico teatral italiano Marco de Marinis para estimular el tipo de textualidad al que se puede adscribir la noción

...en el teatro tiene lugar tanto el acto estético en sí mismo (el juego), como también el acto de la recepción (la visita al teatro) como un actuar real en el aquí y ahora.

23. Lehmann dice “*Präsenz ist notwendig Aushöhlung und Entgleiten der Präsenz*”. Una traducción podría ser: “la presencia es necesariamente un vaciarse y un escabullirse de la presencia”.

24. No debemos olvidarnos que es el habla desde donde Heiner Müller desconstruye el teatro de fábula: con Brecht y contra él. Sabemos que para el propio Brecht, como lo podemos ver en su *Antígona* de 1947, fue de vital importancia el habla.

25. La palabra soplada (*soufflée*) es aquella que surge en Artaud de la impotencia frente a la escritura. Se trata, como recuerda Derrida, de un despojo de la palabra que da paso a la corporalidad de la puesta en escena. “Esta expropiación es al mismo tiempo el sufrimiento y lo que da forma a *la voz*, al clamor de Artaud en el proceso de escritura”. (233-270) La itálica es nuestra.

26. Los pesos y las densidades de la materialidad de la comunicación refieren en Lehmann al giro performativo de las artes que formulamos anteriormente junto a los argumentos de Erika Fischer-Lichte. Estos pesos y densidades surgirán de la materialidad comunicativa de la puesta en escena a través de un rompimiento del drama a favor del roce corporal en un espacio-tiempo escénico.

El teatro, con la irrupción de la noción de performance y la aparición del *performance art*, experimenta una desdramatización con temáticas prácticas y cercanas a la vida social y urbana.

de performance debido a que “performance can be considered a text, even if an extreme example of textuality” (232).²⁷ De Marinis introduce una interesante distinción entre una *performance teatral* y *performance textual* para los objetivos de la investigación que proponemos aquí. La primera “involucra al teatro como un objeto material, el campo que está inmediatamente disponible a la percepción y a un acercamiento analítico”. Mientras la segunda “refiere a un *objeto teórico* (o un “objeto del pensamiento”) posterior, o un acontecimiento teatral considerado de acuerdo a la pertinencia de una semiótica textual,

supuesto, interpretado y “construido” como una performance textual con el paradigma de una semiótica textual” (232).²⁸ Lehmann instala su modelo teatral en lo que De Marinis denominó performance teatral.²⁹ Esto porque van a remarcar una lectura situada en la presencia comunicativa y, con Fischer-Lichte (*Ästhetick* 127) y Lehmann (255), en la copresencia (*Koh-Präsenz*) corporal entre actores y espectadores. No debemos olvidar que esta copresencia se debe a la materialidad de los cuerpos a través de la puesta en escena. El teatro posdramático se lleva a cabo *en* el cuerpo. Lehmann, sin

embargo, sitúa esta constante material, proveniente de la tradición teatral (estudios teatrales), bajo la lente de la tradición literaria, cuando establece una conexión e intercambio entre texto y teatro:

La puesta en escena teatral permite que surja un *texto en común* entre los comportamientos en el escenario y en la sala (*Zuschauerraum*), incluso cuando ni siquiera ocurre una conversación hablada. (12-13)

El teatro, con la irrupción de la noción de performance y la aparición del *performance art*, experimenta una desdramatización con temáticas prácticas y cercanas a la vida social y urbana como lo demuestra –de modo radical– la *Escena de la calle* (*Straßenszene*, 1940) de Bertolt Brecht. Esto condujo a una experiencia con lo real que se vivencia a modo de acontecimiento único e irrepetible a través de una auto-(re)presentación del performer que motiva escenificaciones de autenticidad en escena bajo la presencia no personificada y desplazando la dramaturgia propiamente textual por un texto transdisciplinario. Para esto último es ilustrativo el ejemplo de *Civil Wars* de Robert Wilson. Cuando en 1985 se consideró entregarle el premio Pulitzer en drama por esta importante obra, el jurado no se lo otorgó por la inexistencia de un guión para la lectura. Y es justamente en este gesto de producción de significantes que comprende, interpreta y analiza la cultura como performatividad, donde cobran particular valor las acciones, actividades, intercambios, transformaciones y dinámicas que emergen a través de la copresencia corporal entre los participantes de la puesta en escena-performance teatral.

3. Performance como puesta en escena = teatralidad

En el primer apartado de este ensayo dedicado a cuestionar la idea de una cierta disciplina del *performance art*, hemos tratado de abordar los planteamientos históricos que los propios investigadores de esta manifestación artística (Goldberg, *Performance art*) han desarrollado, junto a la formulación de una particular historia de las artes escénicas del siglo XX. Para justificar estos cuestionamientos hemos tratado de introducir,

27 Una traducción sería: “la performance puede considerarse texto, incluso como un ejemplo extremo de textualidad”.

28. La traducción del inglés es nuestra.

29. Aunque tanto Lehmann como Fischer-Lichte van a establecer una conexión entre puesta en escena y texto. Lehmann a través de lo que denomina *texto-performance* y Fischer-Lichte a través de lo que denomina *semiotividad* de la puesta en escena. Esto último lo veremos someramente a continuación.

de forma muy somera, los principales argumentos en torno a los *giros performativos* de las artes en el siglo XX y algunos de los planteamientos desarrollados en las últimas décadas por los estudios teatrales en torno a una *lógica estética*, entendida como *teatro posdramático*. Para finalizar este ensayo hemos querido incorporar un apartado que termine por acercar el par conceptual de la *performance* y la *puesta en escena*.

Ya Hans-Thies Lehmann había incorporado la noción de *performance* a su lógica estética cuando planteaba la “procesualidad de la situación-teatro” como el lugar desde donde pensar estéticamente lo teatral. Pero indagemos ahora algo más concretamente en esta similitud, para plantear la perspectiva de los estudios teatrales y su análisis de la puesta en escena. La palabra *performance* refiere a la puesta en escena, esto quiere decir, el acontecimiento teatral transitorio (Lessing) que procura diferenciarse del texto dramático-literario.

La investigadora teatral alemana Erika Fischer-Lichte (Performatividad) extrae, junto a un gran número de posibilidades que le entrega el *The Oxford English Dictionary* para definir la palabra *performance*, al menos dos definiciones que nos pueden ser de gran utilidad para comprender la relación entre *performance* y *puesta en escena*. La primera de ellas refiere a:

la performance de una obra teatral, musical, gimnástica o de conjuros, o lo que fuera, como un acto definido o serie de actos realizados en un lugar y tiempo agendado; una exhibición o entretenimiento pública.

y la segunda se refiere a:

una forma de arte visual en la cual la actividad del artista forma un boceto central, combinando elementos estáticos con *performance* dramática.

De la primera definición se puede hacer una lectura antropológica de la noción de *performance* junto a la clásica definición de Milton Singer, para quien las performances culturales son: “procesos culturales de observación concreta con un más o menos un claro lapso, con un comienzo y un fin, un programa organizado de actividades, un número de actores, un público, un lugar claramente determinado y un motivo propio” (13). De esta definición se desprende la idea general

de que la cultura se presenta como un tipo de puesta en escena. Alguien que también argumentó en esta línea de pensamiento fue Erving Goffman, para quien había que traspasar la “puerta giratoria” que surge de la interacción entre la vida social y la puesta en escena teatral.³⁰ En su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, el sociólogo estadounidense nos muestra cómo la “ritualización de las múltiples interacciones” a las que se expone el ser humano durante su existencia contienen un elemento teatral. Esta presentación de la persona entendida como ritualizaciones de la vida cotidiana (desde el gesto de ver la hora al despertarse, hasta preparar correctamente una entrevista de trabajo) es definida por Goffman como *puestas en escena*. He allí el gesto de explicar ciertos comportamientos humanos como teatrales, como puestas en escena cotidianas. Algo similar ocurre en la segunda definición, esto es, de la “forma de arte visual en donde las actividades del artista son la creación central y que combina elementos estéticos con una *performance* teatral” (7) en donde se está haciendo alusión a la actividad artística propiamente tal. La combinación de “elementos estéticos”, junto a la “actividad del artista como creación central”, aluden a otro tipo de puesta en escena: la teatral. Estos puntos son claves para comprender la ampliación que han ex-

(La performance es una) “forma de arte visual en donde las actividades del artista son la creación central y que combina elementos estéticos con una performance teatral”.

30. Goffman interpreta la vida social como dividida en una escena y su *backstage* separadas por la puerta giratoria en la cocina de un restaurante.

(...) “el arte de la puesta en escena surge evidentemente de resaltar a la vista todo lo que en ella aparece. Todo lo que en ella aparece imprevisible es sorpresivo como también llamativo”.

perimentado las humanidades y los estudios teatrales en las últimas décadas y nos permiten comenzar a comprender nuestra cultura como performance, esto quiere decir, como puestas en escena culturales.

En el marco de las tesis que proponemos en este ensayo se nos presenta la puesta en escena como el concepto clave respecto a la performance entendida como umbral de posibilidades-acciones. Ella es la pieza clave, la llave que, con Hajo Kurzberger, marca el lugar de referencia y de corte, el punto central como de divergencia del campo de fuerzas interactivo en donde se encuentran numerosos discursos: lo estético-escénico del acontecimiento *puesta en escena*, la interacción entre espacio escénico y escenario, el discurso de los productores que generan y crean la puesta en escena (77).

Erika Fischer-Lichte nos propone un sistema de lectura que contiene una interesante mirada al gesto performativo en la medida que interpreta el teatro o la danza, pero también todo tipo de *performances culturales*, como el arte de la puesta en escena (*Kunst der Aufführung*) que simultáneamente nos permite ver aparecer la puesta en escena del arte (*Aufführung der Kunst*). De este modo, “el arte de la puesta en escena surge evidentemente de resaltar a la vista todo lo que en ella aparece. Todo lo que en ella aparece imprevisible es sorpresivo como también llamativo” (Fischer-Lichte et al., *Kunst* 23). El planteamiento de la puesta en escena como la categoría principal desde la cual abordar estéticamente cualquier análisis de las artes escénicas, lo sostiene Fischer-Lichte con los dos giros performativos llevados a cabo por las

artes, las ciencias humanas y sociales en el siglo. Los dos giros, si bien desde distintas premisas, plantearon a la puesta en escena como el instante de la experimentación, interacción y confrontación de las artes, el espacio-tiempo de los movimiento corporales entre actores y espectadores. Dentro de éste acercamiento que nos propone Fischer-Lichte es interesante enumerar las cuatro tesis que plantea respecto a una estética de la puesta en escena:

1. La puesta en escena surge de la interacción de todos los participantes, esto es, de los distintos roces entre actores y espectadores.
2. Lo que se muestra en las puestas en escena aparece siempre aquí y ahora (*hic et nunc*) y se experimenta muy especialmente por su actualidad.
3. Una puesta en escena no se ocupa de los significados surgidos con anterioridad, sino que estos surgen primariamente en su llevarse a cabo.
4. Las puestas en escena se muestran a través de su eventualidad (*Ereignishaftigkeit*). La forma específica de la experiencia estética que lleva a cabo esta eventualidad de la puesta en escena es de modo particular *la de una experiencia umbral* (Fischer-Lichte et al., *Kunst* 11-26).

De estas cuatro tesis en torno a la puesta en escena se dejan desprender cuatro aspectos que Erika Fischer-Lichte denomina: medialidad, materialidad, semioticidad y esteticidad. A continuación me gustaría presentar estos aspectos junto a la formulación de las tesis de un modo muy sucinto.

La primera tesis remite a las múltiples interacciones que surgen del llevarse a cabo de una puesta en escena. Éstas se experimentan a través de la co-presencia corporal entre actores y espectadores en un espacio y tiempo determinado por el aquí y ahora de la performance teatral (o de danza). Mientras los actores llevan a cabo sus acciones –tales como moverse por el espacio, realizar distinto tipo de gestos, gritar, cantar o manipular objetos– los espectadores reaccionan a los impulsos que emergen del actor e incorporan estas acciones. Los espectadores se ríen, se mueven, lloran, bostezan o simplemente se quedan dormidos y roncan. Incluso pueden sentirse tan fuertemente interpelados por lo que ven que irrumpen sorpresivamente en escena. De este modo la puesta en escena surge de las

distintas interacciones y confrontaciones entre actores y espectadores.

La segunda tesis nos propone pensar la puesta en escena como ocurriendo en un espacio-tiempo único e irrepetible y con la presencia de cuerpos que interactúan en escena. A esto Erika Fischer-Lichte lo denomina, en el contexto de su estética de lo preformativo, la *materialidad* de la puesta en escena. Ella ocurre en su aquí y ahora como espacialidad, corporalidad y sonoridad. La materialidad de la puesta en escena se lleva a cabo performativamente y, por lo tanto, aparece siempre en un determinado lapso. Del mismo modo que aparece la performance, desaparece y se pierde definitivamente sin dejar rastros. La performance como puesta en escena nunca se deja repetir del mismo modo.

La tercera tesis en torno a la puesta en escena remite a la crítica que el modelo performativo realiza (para complementarlo) a la semiótica teatral. Por muchos años se pensó que las puestas en escena incluían determinados significados como si una pieza teatral o de danza contuviera en sí misma un modelo predeterminado de interpretación. Esto no quiere decir que los fenómenos que aparecen en escena carezcan de significancia, sino que, más bien, se trata de percibir todos los fenómenos como tales. De lo que se trata aquí, por lo tanto, es de percibir algo como algo, esto es, por su especial fenomenalidad. Ellos significan lo que significan respecto a su aparición performativa.

Finalmente, la cuarta tesis que nos propone Erika Fischer-Lichte respecto a una teoría de la puesta en escena como performance remite a dos gestos fundamentales de una teoría de la teatralidad centrada en la performatividad escénica. Por una parte, a aquella referida a la experiencia estética de performance como experiencia umbral y, por la otra parte y muy ligada a la anterior, a la eventualidad de la puesta en escena. La *esteticidad* de la puesta en escena debería comprenderse desde la noción de acontecimiento (*Ereignis*) y no podría interpretarse estéticamente como obra (como lo hacen las estéticas de la obra, del proceso y de la recepción); de este modo, la categoría de acontecimiento se presenta como más apropiada para describir aquella eventualidad que ponen en escena o instalan un gran

número de artistas a partir de la década del sesenta en adelante. De este modo, dentro del modelo performativo de la puesta en escena es mucho más importante “la emergencia de lo que sucede que lo que sucede y que los significados que se le pudieran dar posteriormente al acontecimiento” (67).

No debemos olvidar aquí que los marcos teóricos en torno a cualquier disciplina tienen un carácter universal-englobante y muchas veces, peligrosamente sistemático. Digo peligrosamente porque es justa y paradójicamente la performance el lugar umbral y de estiramiento de las artes y los comportamientos (acciones) humanos, y donde toda creación se diluye bajo el prisma de un acontecimiento único e irrepetible. Ese lugar del no-lugar que soporta la performance debe ser explorado para provocar un giro respecto a la necesidad de introducir los estudios teatrales como campo de estudio independiente en nuestras universidades. Particularmente porque son esos oscuros lugares donde se concentra un rico y complejo conjunto de movimientos (gestos performativos) artísticos-sociales que provocan una interesante fisura en el arte y las humanidades de la contemporaneidad. Este punto ya lo habíamos discutido anteriormente cuando dijimos que la noción de performance debía entenderse como un concepto *umbral* (y no como una disciplina o género artístico) que fomenta la multidisciplinariedad en los lenguajes, utilizando los gestos y movimientos del cuerpo como aquel lugar del no lugar. De este modo, y para terminar, quisiéramos dejar abierta la pregunta respecto a los límites en el arte y su vinculación con lo propiamente escénico. Este, a través de su *hibridización* y su *intermedialidad* actual, debería entenderse hoy en día como experiencia umbral:

El discurso de la *performance* marca un vacío, una pérdida. Como objeto disponible, con el cual se llega a dialogar, discutir, que puede hasta juzgarse, se asume el precio de su *desaparición* y esa experiencia presupone la aprobación de condiciones disponibles (...). El arte de la *performance* precisamente no pregunta por el programa artístico o por la experiencia subjetiva del cuerpo del artista, sino que por el espacio *entre* la presentación y la percepción que surge de los documentos y textos recordatorios articulados por el observador. (Bormann y Brandstetter 45-55).

Y ese espacio *en-entre* las subjetividades, los cuerpos, su presentación y representación, junto a la percepción de los espectadores y los múltiples tipos de textos, es la puesta en escena. Es así como el conjunto de acciones y movimientos que surge de la interacción, confrontación

y disposición que enumeran la procesualidad de toda performance no es otra que el umbral de la puesta en escena de la cultura (*cultural performance*) o la puesta en escena teatral (*theatrical performance*). ■

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2002.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca, 2003.
- Bormann, Hans Friedrich/Brandstetter, Gabriele. "An der Schwelle. Performance als Forschungslabor". *Schreiben auf Wasser-performance Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. H. Seitz (Hg.). Bonn: Rombach, 1999.
- De Marinis, Marco. *El nuevo teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Carlson, Marvin. *Performance. A critical introduction*. New York: Routledge, 2002.
- _____. *El arte del teatro*. México D. F.: Gaceta, 1995.
- Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Fiebach, Joachim. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts*. Berlín: Hensel, 1975.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- _____. *Performativität und Ereignis*. Tübingen: Francke, 2003.
- _____. "Vom 'Text' zur 'Performance'. Der 'performative turn' in den Kulturwissenschaften". *Kunstforum*, tomo 152 (octubre-diciembre 2000): 3-22.
- _____. *Die Entdeckung des Zuschauers*. Tübingen: Francke, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika/Sollich, Robert/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias. *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clements/ Roselt, Jens (Hg.) *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst. Theater der Zeit 1*. 2004.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- Goldberg, RoseLee. *Performance –Live art since the 60s*. Londres: Landmark Books Intl, 1998.
- _____. *Performance art*. Barcelona: Destino, 1992.
- Grotowski, Jerzy. "El performer". *Apuntes 100* (1998): 133-135.
- Kaprow, Allan. *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1956.
- Kurzenberger, Hajo und Annemarie Matzke (Hg.). "Theorie-TheaterPraxis". *Theater der Zeit, Recherche 17*, 2003.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln-Weimar-Berlin: UTB, 2005.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Madrid: Nerea, 2001.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: der Autoren, 1999.
- Mckenzie, Jon. *Perform or else: from discipline to performance*. New York: Routledge, 2001.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Singer, Milton (Ed.). *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: University of Texas Press, 1959.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- _____. *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- Szondi, Peter. "Tentativa sobre lo trágico". *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.