

TESIS DOCTORAL

**¿EN EL PRINCIPIO FUE EL VERBO?
SOBRE SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN EN LAS ARTES
PERFORMATIVAS CONTEMPORÁNEAS**



Laura Maillo Palma

dirigida por

Luis Puelles Romero

**Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía
Programa de Doctorado en Estudios Avanzados en Humanidades**

2019



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Laura Maillo Palma

 <https://orcid.org/0000-0003-4306-7283>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar un enorme agradecimiento a mi director de tesis, Luis Puelles. Sin él esta investigación no existiría. Desde mi segundo curso en el Grado de Filosofía, en el que nos conocimos y le expresé mi interés por la Teoría Estética, han pasado nueve años. Durante todo este tiempo ha dedicado horas y horas a conversar conmigo, ofreciéndome así algo mucho más importante que información, datos o referencias bibliográficas y artísticas; me ha enseñado en qué consiste el ejercicio filosófico y qué quiere decir ser autora, es decir, conquistar un espacio propio. Gracias Luis, por ayudarme a madurar, a convertirme en una persona más segura, más fuerte y menos titubeante, y gracias, sobre todo, por tus más preciosas cualidades: tu generosidad y tu honestidad.

Agradezco, así mismo, la buena acogida de la Profesora Mónica Uribe de la Universidad de Guanajuato en México durante mi estancia de investigación. Agradezco también las numerosas aportaciones a mi formación escénica y dancística a Claudio Navas, a Britt Forsberg, Manuel Lavandera, Fructuoso Gil, Rebeca Carrera, Lula Amir, Cédric Charron, Jaime Soriano, Jonathan Martineau, Martha Azuela... Por último, quiero dar las gracias tanto a mis padres y a mi hermana, Sergio, Rosa y Marina, por un apoyo y un amor incondicionales, como a Alejandro, por acompañarme durante el trayecto final y rescatarme del agotamiento.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

Introducción	7
I. Claves de aproximación a la nueva escena	17
1.1. Deconstrucción de la noción de «sentido»	20
1.1.1. La pregunta por el <i>sentido</i> , en el sentido de <i>sentir</i>	24
1.1.2. La experiencia del sentido: el sentido <i>en</i> la experiencia	27
1.2. La nueva escena: paradigma y antecedentes	30
1.2.1. Ejemplos paradigmáticos a partir de cinco filmaciones: The Living Theatre, Teatr Laboratorium, Judson Dance Theater, Wiener Aktionismus y Group Panique	33
1.2.2. La era Artaud. Entre la tradición y la transgresión	42
1.3. Prácticas anómicas tras la crisis de la representación	52
1.3.1. Voluntad de soberanía y emancipación de las artes performativas	57
1.3.2. Intersticialidad e hibridación de la escena contemporánea	64
1.4. Breve preludio a las tres vías de problematización	73
II. Primera vía de problematización: La destrucción del lenguaje	77
2.1. El territorio del cuerpo: espacio abierto de <i>excripción</i>	85
2.1.1. Arte carnal. Contra el rechazo metafísico de la corporeidad	89

2.1.2.	Filosofías de la exterioridad: la recuperación de un cuerpo relacional	.93
2.2.	Postergar la significación. En el estadio previo a la elaboración signica96
2.2.1.	<i>Visagéité</i> . Contra el rostro como centro de significancia100
2.2.2.	Efectos de extrañamiento104
2.2.3.	Choque e impacto sensorial en la vivencia del acontecimiento artístico107
2.3.	Categorías estético-performativas. De lo animal a lo maquinal110
2.3.1.	Reflexiones en torno a la cuestión de la intrinsicidad animal111
2.3.2.	La noción deleuzeana del <i>devenir-animal</i> . Poéticas de la animalidad	..115
2.3.3.	Poéticas de la <i>cyborgización</i>122
III.	Segunda vía de problematización: La expresión exterior al discurso	.125
3.1.	El territorio del gesto: espacio de tránsitos y emergencias135
3.1.1.	Mutismo y gestualidad: la gestación de un lenguaje140
3.1.2.	Motricidad y significación: moverse para entender143
3.2.	Devenir-signo. Al alcance de un horizonte significativo147
3.2.1.	La función representativa: primer eslabón de la cadena significante	...151
3.2.2.	Convertir gestos en signos por repetición y hábito154
3.2.3.	¿Advenimiento o producción de la significación en el acontecimiento artístico?158
3.3.	Categorías estético-performativas. De lo pático a lo plástico163

3.3.1.	Expresiones emocionantes	164
3.3.2.	Poéticas de la afección pasional	168
3.3.3.	Poéticas de la plasticidad	171
IV.	Tercera vía de problematización: La mitificación de un origen perdido	177
4.1.	El territorio del rito: espacio de convergencia	187
4.1.1.	La <i>fiesta</i> en la escena contemporánea	192
4.1.2.	Cogénesis del acontecimiento artístico: grados de participación	196
4.2.	Jugar la significación. Seguimiento o ruptura de la norma	201
4.2.1.	La precedencia de las convenciones sígnicas	204
4.2.2.	La teoría de los juegos de lenguaje	207
4.2.3.	Reinvención colectiva: juego, arte y semiosis	211
4.3.	Categorías estético-performativas. De lo sagrado a lo sacrílego.....	215
4.3.1.	La experiencia de lo sagrado y de su profanación	217
4.3.2.	Poéticas de la sacralidad	219
4.3.3.	Poéticas del sacrilegio	224
	Conclusiones.....	229
	Acciones, Referencias Bibliográficas, Sitios Web y Enlaces a Vídeos	237



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es el objeto de estudio sobre el que se desarrolla esta investigación de Tesis Doctoral? La respuesta no es, exactamente, «el paradigma de las artes performativas contemporáneas de segunda mitad del siglo XX», sino el problema del sentido y de la significación en las artes performativas contemporáneas. Se estudia, pues, un conjunto de interrogantes y de complejidades conceptuales en base a unas prácticas artísticas internacionales concernientes a una etapa histórica concreta. Desde el comienzo de la investigación, el problema ha ido tomando definición hasta ser formulado con la mayor claridad posible.

Nuestro objeto de estudio está constituido por las preguntas surgidas en el transcurso de un ejercicio en clase de danza contemporánea, de una improvisación performática; de la observación del movimiento de una persona, de un animal; a raíz de la paralización del cuerpo frente al texto; en el detenimiento de una lectura filosófica. El proyecto que se presenta aquí nace con la intención de poder disolver la angustia causada por el hallazgo de demasiados asuntos sin resolver.

Así pues, el título de esta tesis doctoral se enuncia, cómo no, entre signos de interrogación: ¿En el principio fue el verbo? En el principio podría haber sido la acción, el gesto, el silencio o la nada. No pretendemos ofrecer una alternativa, pues nos resulta estéril rastrear los indicios de lo originario. Mas, si queremos saber por qué una acción artística tiene sentido o en qué medida puede suscitar diferentes asociaciones significativas, hay que poner en duda aquella afirmación bíblica. No podemos acudir al *verbo*, como instancia legitimadora de la realidad absoluta, para entender unas prácticas que son eminentemente corporales, gestuales y rituales. Estas artes exigen que escuchemos las voces que murmuran bajo el clamor del verbo.

Ahora bien, ¿cómo aparecerá expuesto el problema que es objeto de nuestro quehacer filosófico en las próximas páginas? ¿Qué estructura ordena la presentación

de los resultados de este trabajo? El texto completo se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos, de carácter introductorio, ofrece las claves necesarias para una aproximación al paradigma artístico sobre el que se sustentan las reflexiones que aparecerán posteriormente. En los capítulos segundo, tercero y cuarto la relación entre significación y artes performativas es analizada desde perspectivas diferentes. Se proponen tres vectores de construcción del problema, o tres zonas de exploración conceptual que, en conjunto, vienen a ofrecer múltiples respuestas al problema sobre el sentido y la significación en las artes performativas contemporáneas. Por tanto, el resultado de este trabajo filosófico está lejos de proponerse como una tesis final cuya afirmación despeje definitivamente las incógnitas.

La complejidad inherente al conjunto de las cuestiones surgidas exigía abordar el problema desde un triple enfoque. Al comenzar con nuestra investigación, descubrimos que hay tres elementos que constituyen esencialmente el acontecimiento artístico contemporáneo, y que son indisolubles entre sí: *cuerpo, gesto y rito*. Tuvimos, entonces, que abordar la relación de cada uno de ellos con las preguntas centrales, lo que daría como resultado tres vías diferentes de problematización en torno a la emergencia o a la suspensión de sentido y de significaciones.

Presentado el objeto de estudio, un asunto con respecto al cual conviene anticiparnos es el siguiente. ¿Cuáles son las razones por las que justificamos la relevancia de esta investigación? La primera razón es que el teatro, la danza, la performance o, en general, las artes de acción y las artes corporales que se desarrollan hoy, a nivel internacional, pertenecen al paradigma inaugurado por las prácticas experimentales de las décadas de los años sesenta y setenta. Pensar en el momento fundacional de las *artes performativas contemporáneas* puede ayudarnos a pensar en el panorama escénico-performativo actual, heredero de aquel inicio, cuyo eco aún se propaga.

En segundo lugar, esta investigación nos parece relevante porque supone una aportación para la *estética de lo performativo*. Abundan los estudios sobre historia del *performance art*, del teatro y de la danza del pasado siglo, sin embargo, son escasos los estudios sobre performatividad desde la teoría estética. Existe una zona intersticial entre el teatro, la danza, la performance y la filosofía que, si la intuición

no nos falla, está en expansión creciente y resultará ser extremadamente fértil para la evolución de la teoría estética y de la práctica artística en los próximos años. La estética de lo performativo es un campo de investigación, además, desde el que se resiste a los dogmas estancos de la cultura occidental a través de la creación de un pensamiento móvil y en continua apertura y transformación. Esperamos, pues, contribuir a que las artes performativas dejen de ser marginales para la filosofía.

En tercer lugar, pensar en las cuestiones que plantea este trabajo de tesis doctoral puede servir no solo a investigadoras e investigadores interesadas en la teoría estética, en la filosofía, o en la semiótica y hermenéutica de las artes, sino también a artistas escénicos y *performers*, en definitiva, a todo aquel actuante que cuestione el sentido de su propia práctica artística. El arte contemporáneo es profundamente conceptual, aunque se realice con el cuerpo, y la financiación a los proyectos artísticos depende, en muchas ocasiones, de la capacidad de los artistas para justificar su actividad. Esta investigación puede ser útil para la *praxis* artística contemporánea como una fuente más al servicio de sus necesidades. El conocimiento no sólo genera erudición, sino también recursos materiales.

Por último, creemos que esta investigación es importante porque es necesario romper con el mito de que lo contemporáneo en la escena «no se entiende». Afirmar que las manifestaciones de la escena contemporánea son asemánticas o asignificativas y que, por tanto, son incomprensibles, es simplificar demasiado lo que se pudiera decir de ellas. El camino fácil es pensar que las artes performativas «no significan nada», mientras que el camino difícil es adentrarse en el laberinto de sensaciones, de relaciones significativas, de actos comunicativos, pluralización de informaciones y transitorias suspensiones del sentido al que conducen las experiencias estéticas de las que nos proveen estas prácticas contemporáneas. Para *entender*, es necesario que exista cierta disponibilidad por parte del perceptor. La comprensión puede verse frustrada, pero de ahí no se deduce que los acontecimientos artísticos contemporáneos estén faltos de signos.

La experimentación artística no conduce obligatoriamente hacia un arte elitista que sólo es entendido por unos pocos. La performatividad artística puede ser más inclusiva y cercana a la sociedad que otras formas de arte legitimadas por un

sistema conservador. La performatividad apunta al encuentro entre arte y vida, concepto y acción, por tanto es un medio para la convivencia y para crear una cultura en la que diferentes comunidades, no solo las formadas por los profesionales y los teóricos del arte, puedan ser parte activa. Esto no es nada nuevo: lo supieron en los años setenta. Pero es necesario recordarlo y afirmarlo. A las generaciones de filósofas, filósofos y artistas jóvenes, herederos de los pioneros del paradigma contemporáneo, nos toca seguir reivindicando la capacidad de las artes performativas para producir una multiplicidad ilimitada de sentidos y significados que contrarresten los discursos hegemónicos y homogeneizantes.

Por supuesto, semiótica y performatividad son términos que han sido pensados en conjunto antes de que esta tesis doctoral comenzara a ser escrita. Conviene que expongamos cuál es el estado de la cuestión. ¿Qué investigaciones conocemos que hayan tratado el tema de las artes escénico-performativas desde una perspectiva filosófica? ¿Cuáles han problematizado sobre asuntos similares a los que el presente trabajo dedica sus esfuerzos? En 1983, Erika Fischer-Lichte publica *Semiotik des Theaters (Semiótica del teatro)*, donde el teatro es definido como un sistema de signos o como un código. Este libro de tres volúmenes se ha convertido en un clásico de la semiótica teatral, y su lectura ha sido fundamental para la construcción del problema que es objeto de estudio en esta tesis doctoral.

Pero lo que nos interesa especialmente es la publicación de *Ästhetik des Performativen (Estética de lo performativo)*, también de Fischer-Lichte, cuyo capítulo «Emergencia de significado» supone la referencia, sin duda más importante, para esta tesis doctoral. Más allá del marco teórico de la semiótica, esta publicación relativamente reciente de la filósofa alemana —publicada por Abada en 2011 en su traducción al español—, se enfrenta al problema de la significación en las artes performativas considerando, esta vez, que las realizaciones escénicas son *acontecimientos* antes que códigos representacionales. No podemos olvidar citar un texto imprescindible para esta investigación, publicado en 1967, en esta línea de investigación de encuentro entre filosofía y escena. Se trata de «Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation» (El teatro de la crueldad y la clausura de la representación), contenido en *L'écriture et la différence (La escritura y la diferencia)*, cuyo autor es Jacques Derrida.

Desde un enfoque similar al de Fischer-Lichte, Catherine Wood estudia el lenguaje especializado de la danza postmoderna a través de la pieza *The Mind is a Muscle* (*La mente es un músculo*, 1968) de Yvonne Rainer. A partir de esta performance, hito en la historia de la danza contemporánea, Wood reflexiona sobre la significancia de los gestos sin elaborar una teoría sistemática. El título de la publicación es *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, 2007. En este mismo año fue reeditada *Poétique de la danse contemporaine* (*Poética de la danza contemporánea*) de Laurence Louppe. Este extenso y profundo estudio ya había visto la luz en 1997. En él se teoriza, entre otras cosas, sobre las complejas imbricaciones referenciales subterráneas, las intermitencias de sentido y los nudos semánticos de las nuevas artes dancísticas caracterizadas por carecer de estructura narrativa. Queremos destacar, al hilo de esta visualización panorámica del campo de investigación al que nos dedicamos, los nombres de Marie Bardet, filósofa y bailarina, autora de *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* —editada en su versión francesa en 2008—; y Jonathan Martineau, filósofo, investigador de las prácticas corporales inspiradas en el butoh y creador de la «butosofía».

Realizando una búsqueda de los artículos publicados en revistas especializadas en los últimos diez años, que traten el tema central de esta tesis, descubrimos que son escasas las investigaciones realizadas, aunque podemos citar varias. Rocco Mangieri es el autor de «Continuo y discontinuo: Elementos para una semiótica de la danza y del movimiento», publicado en 2010 en *Designis. Cuespo(s): sexos, sentidos, semiosis*¹. En este artículo se sostiene que la semiótica no ha prestado mucha atención a la danza, ni al problema cuerpo/signo. Mangieri defiende la necesidad de una semiótica de la acción.

En *Performance Philosophy Journal*, David Z. Saltz publica, en 2015, «From Semiotics to Philosophy: Daring to Ask the Obvious» (De la Semiótica a la Filosofía: El atrevimiento de preguntar por lo obvio)². El autor expone que entre 1960 y 1990 ha existido un grupo internacional de académicos que han desarrollado un campo

¹ Rocco Mangieri, «Continuo y discontinuo: Elementos para una semiótica de la danza y del movimiento», *Designis. Cuespo(s): sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires: La Crujia, 15-21, 2010.

² David Z. Saltz, «From Semiotics to Philosophy: Daring to Ask the Obvious», *Performance Philosophy Journal*, Vol. 1, 95-105, 2015.

unificado de teoría semiótica del teatro. Menciona a Erika Fischer-Lichte por su semiótica teatral, previa al cambio de centuria entre el siglo XX y el siglo XXI, basada en la teoría de Charles Sanders Peirce. Saltz defiende que no es forzoso adscribirse al campo de estudio de la teoría semiótica para investigar las artes performativas. Propone, en cambio, un diálogo entre los trabajos de diferentes filósofos contemporáneos, la mayoría inspirados por la etapa tardía de Ludwig Wittgenstein, añadiendo a los más destacados filósofos continentales postestructuralistas (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault). El hallazgo de este artículo ha sido una sorpresa porque coincide con el planteamiento de esta tesis doctoral, proponiendo una alternativa a la teoría semiótica que aboga por un uso heterogéneo de las fuentes que sean relevantes para pensar en la significación y en la performatividad artística.

En la misma revista que el artículo al que nos acabamos de referir, encontramos una publicación de 2017 titulada «A thought of performance» (Un pensamiento performativo), por Tero Nahua³. En esta aproximación filosófica al arte de la performance, se reflexiona acerca de cómo el pensamiento generado por lo performativo se distingue de las formas discursivas del pensamiento filosófico. En el artículo «Semiotics and performing arts: contemporary issues» (Semiótica y artes performativas: cuestiones contemporáneas) de la revista *Social Semiotics*, edición de 2016, André Helbo explora el origen del significado en los trabajos de las artes performativas postmodernas o post-dramáticas (*postmodern/post-dramatic performance*)⁴. La experiencia contemporánea depende de una crisis de la representación que revela profundos cambios en los procesos creativos de las artes performativas. Estas ideas se acercan a las defendidas en la presente tesis doctoral.

Por último, «The expanding galaxy of performing arts: extending theories and questioning practices» (La galaxia en expansión de las artes performativas: extendiendo teorías y cuestionando prácticas) es un artículo escrito conjuntamente por Kay L. O'Halloran, Maria Grazia Sindoni y Janina Wildfeuer. Se publica en

³ Tero Nahua, «A thought of performance», *Performance Philosophy Journal*, Vol. 2, 2, 272-285, 2017.

⁴ André Helbo, «Semiotics and performing arts: contemporary issues», *Social Semiotics*, 4, 341-350, 2016.

Social Semiotics en 2016. En este texto las *performing arts* son descritas como actos semióticos multimodales. Hemos rastreado bases de datos y revistas especializadas en teoría estética, pero no hemos encontrado muchos más títulos dedicados al problema que investigamos. En la revista *Performance Research*, no hay ningún número monográfico dedicado al problema signo/cuerpo, significación/performatividad o semioticidad/performatividad. Tampoco en la revista española *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*⁵. Hasta aquí el estado de la cuestión.

Aprovechemos para justificar el uso disperso que se ha hecho en este trabajo de las referencias bibliográficas. La voluntad de problematización que impera en la realización de esta tesis doctoral ha supuesto acudir a cuantas fuentes haya sido necesario sin centrarnos en un solo autor ni en una escuela o corriente filosófica. Esta investigación no profundiza en la teoría de un filósofo clásico, ni en la obra de un teórico, ni de un artista. Como ya ha sido suficientemente explicado, el foco de nuestra reflexión es una pregunta, o más bien, un conjunto de preguntas, que se conectan con un amplio espectro de prácticas a las cuales nos aproximamos con la ayuda de diversos investigadores y exploradores del arte, de la acción y del concepto. En la lista de referencias bibliográficas, documentos electrónicos y sitios web, aparecen autores clásicos en la historia de la filosofía occidental, así como autores postestructuralistas, teóricos de las artes escénicas, directores de teatro, antropólogos, semiólogos, lógicos y fenomenólogos. Nos hemos apoyado en catálogos de arte, páginas oficiales de compañías y colectivos artísticos, archivos electrónicos, e incluso en un cómic que cuenta la historia del viaje de Antonin Artaud a México.

Tenemos que admitir la especial relevancia de unos autores sobre otros: de Artaud, de la investigadora Erika Fischer-Lichte, del filósofo alemán Ludwig Wittgenstein, del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty y de la alianza formada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Sus escritos han constituido los fundamentos sobre los que edificar todo el problema. Como se puede ver, el uso de las fuentes revela una gran heterogeneidad. Ello no tiene por qué suponer ningún

⁵ En esta revista fue publicado un artículo de la doctoranda, autora de estas páginas, titulado «Nauman, Mirecka, Rainer. Entre el cuerpo y el signo», *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 4, 2017, 134-145.

impedimento, si es que las referencias son usadas correctamente en beneficio de nuestro problema. En relación a los aspectos bibliográficos, hay que aclarar que no todos los textos que apoyan nuestro trabajo han sido leídos en su lengua original, y nunca aquellos que están escritos en alemán o en polaco en sus primeras ediciones. Se han utilizado traducciones al español, fuentes que originalmente son españolas, y otras que son francesas e inglesas. Éstas últimas, cuando aparecen citadas textualmente, han sido traducidas al español por la doctoranda, con la ayuda (en algunos casos) de otras traducciones españolas.

Continuemos con los aspectos metodológicos de nuestra investigación. Por un lado, esta tesis doctoral se enfrenta a la complejidad empírica de las artes a partir de registros y documentos de prácticas artísticas, del conocimiento de teorías dramáticas, de *performance studies* y de teoría dancística. Por otro lado, esta tesis es eminentemente filosófica, por lo que se han empleado las herramientas necesarias para construir un problema, argumentar, definir, *deconstruir* nociones, revisar conceptos, etc.

Las tareas realizadas han sido:

- Análisis teóricos en base a monografías y estudios especializados. Se recurre para ello a fuentes bibliográficas de diferentes áreas: Teoría Estética y Estética de lo performativo, Filosofía del Lenguaje, Semiótica, Fenomenología, Antropología Filosófica e Historia del Arte. Esta tarea se traduce en: lecturas e identificación de diferentes tesis que serán apoyadas o confrontadas.
- Análisis de operaciones artísticas. Se recurre también a textos —en este caso, sólo a aquellos que documenten las operaciones artísticas o que hayan sido escritos por los propios artistas— y, sobre todo, se recurre a numerosos registros audiovisuales. Esta tarea se traduce en: selección de los principales exponentes artísticos a tratar, creación de una base de datos propia que reúna el material audiovisual, fotográfico y/o de cualquier otra índole, y categorización de las prácticas artísticas.

A estas dos tareas se añade la intención de completar la investigación teórica con una investigación práctica, desde el arte, a partir del propio proceso creativo y formativo de la doctoranda (dedicada a la práctica performativa, a la vez que a la especialización filosófica). Se hará converger una *transmetodología* que reúne diferentes criterios metodológicos propios de diferentes disciplinas humanísticas con una investigación creativo-performativa. Académicos como Álvaro Zaldívar llaman a este tipo de método para la producción y comunicación de conocimiento «investigación *performativa*». Se trata de una opción metodológica cada vez más extendida.

Puesto que estamos describiendo cuál ha sido el medio instrumental para llevar a cabo nuestra investigación, hay que mencionar que contamos, además, con una estrategia filosófica: *pensar-entre*. Para concebir y materializar esta tesis doctoral nos hemos acomodado en las zonas intersticiales, en los márgenes, en las grietas, en los espacios liminales, en los lugares de tránsitos y transiciones. Nuestras ideas son consecuencia de una negación voluntaria del pensamiento binario que consigue colocar cualquier objeto del mundo bajo presupuestos dicotómicos, cuyos términos opuestos siempre se excluyen entre sí. Pretendemos, en la medida de lo posible, volver inoperativas las divisiones antagónicas entre cuerpo/mente, humanidad/animalidad, signo/significante, idea/sensación... ¿Podemos pensar-entre-conceptos? Intentémoslo durante la lectura de los cuatro capítulos que se presentan a continuación.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

I

CLAVES DE APROXIMACIÓN A LA NUEVA ESCENA

Las prácticas teatrales y dancísticas, junto con las recientes invenciones del *happening* y de la *performance*, iniciaron conjuntamente un nuevo paradigma artístico, internacional, entre finales de los años cincuenta y finales de los años setenta del siglo XX. En la medida en que el gran afán de experimentalidad y las innovaciones, que se introdujeron con las revoluciones del albor de la postmodernidad, aún no se han agotado, y en la medida en que, a pesar de tal cambio paradigmático, tradiciones precedentes aún siguen arraigadas a la cultura occidental —de tal suerte que una pluralidad de modelos, muy diferentes entre ellos, conviven y se enfrentan—; habría que plantear muchos problemas no resueltos. Entre todos ellos, elegimos uno nuclear. Se trata del problema del sentido y de la significación en las artes performativas contemporáneas.

¿Se pueden entender estas artes?⁶ Al transgredir los códigos de producción y de recepción clásicos, las artes performativas obstaculizan su propia inteligibilidad. El sujeto receptor se pregunta qué está viendo, a qué acontecimiento asiste, cuál es su modo de participación en él, cómo descifrar, leer, o asimilar la obra de arte. El artista, por su parte, se cuestiona qué está haciendo, cuál es el sentido de lo que hace, qué signos emplea, o contra qué signos actúa. La pregunta por las posibilidades de significación de las artes performativas contemporáneas no ha sido suficientemente atendida hasta ahora.

Si las concepciones de las que nacen la danza y el teatro se vuelven cada día más coincidentes; si se ha producido, efectivamente, un giro performativo en la historia del arte reciente; si se han tendido, por fin, firmes puentes entre cuerpo y

⁶ Erika Fischer-Lichte se preguntaba si las realizaciones escénicas pueden entenderse o no, en *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, 2011, 309. Nos parece que es ésta la pregunta clave de aproximación a la nueva escena.

palabra, o entre gesto y voz; si se ha producido una efectiva independencia de lo escénico con respecto a lo literario... ¿De dónde emerge el sentido? ¿Es el cuerpo significante? ¿Hay una significación de la gestualidad? ¿Qué correspondencias hay entre signicidad y materialidad? ¿Existe un lenguaje físico, que subsuma al lenguaje verbal? ¿Un acontecimiento artístico es un ritual en el que se articulan relaciones entre signos? ¿Podría ser, este ritual, un lugar destinado a la instauración de nuevas convenciones sígnicas? ¿No se trata, precisamente, de atentar contra el signo para acabar con la univocidad interpretativa?

Lejos de dar respuesta inmediata a estas preguntas, vamos a sumar los interrogantes que, según Michel Foucault, son propios de nuestra *episteme*, heredera de la Modernidad:

¿Qué es el lenguaje? ¿Qué es un signo? Lo mudo en el mundo, en nuestros gestos, en todo el blasón enigmático de nuestras conductas, en nuestros sueños y en nuestras enfermedades —todo esto, ¿habla, cuál es su lenguaje, según cuál gramática? ¿Es todo significativo o qué y para quién y según qué reglas?⁷

¿Es todo significativo? Nuestras danzas, nuestras acciones, nuestras performances, nuestras composiciones escénicas, pictóricas, físicas, poéticas... ¿lo son? Esta investigación atiende a los procesos de producción de signos en los que las artes performativas contemporáneas están involucradas. ¿Y si partimos de la premisa de que no hay conflicto entre lo relativo al *hacer* y lo relativo al *significar*? Significar *es algo que se hace*, es un acto. Hacer *puede ser significativo*, independientemente de la intención del agente. Creemos en la importancia de pensar filosóficamente el problema del signo. Y, junto a Umberto Eco, sostenemos que no se puede hablar del signo sin hablar a la vez del arte⁸. Por eso en esta investigación se conjugan, inevitablemente, teoría del signo y teoría del arte; filosofía estética y filosofía del lenguaje.

Pensaremos, pues, en *el problema del signo* en las artes performativas. Y para ello, habrá que pensar, primero, en *el problema del sentido*. Frente a la escena

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Éditions Gallimard, 1966, 317.

⁸ Umberto Eco, *Signo*, Barcelona: Editorial Labor, 1994, 20.

contemporánea se alza el prejuicio de su supuesta carencia de sentido. Paradójicamente, aún para aquellos artistas abanderados del absurdo o del irracionalismo, las artes performativas son resultado de un apasionado intento por «gritar frente al mundo, el exceso de sentido»⁹. El sentido nos desborda, mas no por ello desaparece el misterio. Desde la admisión de un inquietante *exceso insuficiente de sentido*, nos aproximamos a la nueva escena, con todas nuestras preguntas.

Desde la filosofía —concretamente desde una teoría estética de lo performativo—, y una vez planteado el problema central de esta investigación junto a algunos interrogantes, proponemos tres claves introductorias. La primera clave de aproximación a la nueva escena es *deconstruir la noción de sentido*; la segunda, *delimitar el paradigma* artístico sobre el que se extiende nuestra investigación; la tercera, describir las *prácticas anómicas de emancipación e hibridación* por las que este paradigma supone una transgresión con respecto a la tradición precedente, a raíz de una *crisis de la representación*.

⁹ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, 226.

1.1. DECONSTRUCCIÓN DE LA NOCIÓN DE «SENTIDO»

La noción de *sentido* se asocia, generalmente, a una constelación de términos: «referencia», «dirección», «orientación», «coherencia», «cohesión»... Ludwig Wittgenstein visualizó el sentido mediante la imagen de una flecha¹⁰. Algo tiene sentido cuando nos indica una dirección. El sentido sería, metafóricamente, la aguja de la brújula que nos ayuda a emprender el camino o a decidir la ruta a seguir. Cuando algo no tiene sentido, nos perdemos, «enloquece la aguja de cualquier brújula»¹¹. Se diría, entonces, que nos hallamos desorientados, que hemos perdido la referencia o que no hay coherencia entre las cosas, los sucesos y las palabras.

Sería demasiado vaga, la respuesta a la pregunta por el sentido, si nos contentásemos con llegar hasta aquí. No basta con un rodeo asociativo, ni con proponer varios rasgos definatorios. Para reinventar el concepto —se inventa cada vez que se nombra— hay que *in-venire*: ir hacia dentro. Hay algo que viene del interior del concepto, que ya está en él, sedimentado por el paso del tiempo, paralelo a los usos (y abusos) de la filosofía. Por eso, Jacques Derrida considera necesario *deconstruir el sentido (déconstruire le sens)*¹².

Existe una construcción histórica de la noción de sentido sobre la que queremos incidir. Cuando se dice que las artes performativas no tienen sentido, se está diciendo que no tienen *sentido lógico*. Cuando se dice que no tienen sentido lógico, se está denunciando lo siguiente: por un lado, la falta de coherencia y de direccionalidad narrativa (o sea, de sentido teleológico); por otro lado, la imposibilidad de traducir lo percibido a un conjunto de enunciados verbales que lo expliquen. ¿Qué historia representan estas escenas? ¿Qué sentido tiene el final de

¹⁰ «Los nombres son como puntos; las proposiciones como flechas: tienen sentido», Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial, 1973, 53.

¹¹ *Ibidem*, 56.

¹² Jacques Derrida, *De la gramatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, 33.

esta performance? ¿Qué quiere decir esta pieza de danza? Se pregunta esperando que, con palabras, se establezcan las precisas referencias.

Lo que tiene sentido es lo pensable, y lo pensable es lo decible. El pensamiento es expresado en su totalidad mediante las lenguas, sistemas con los que un número limitado de fonemas pueden combinarse formando proposiciones¹³. Las lenguas naturales son formalizables al lenguaje de la lógica proposicional. Según el principio de bipolaridad de la lógica clásica, una proposición tiene sentido si puede ser verdadera o ser falsa. Así, quien enuncia proposiciones que no satisfacen tal principio, no produce sentido: es el loco¹⁴. El sentido se fundaría, entonces, en la posibilidad de una organización sintáctica que permita la coherencia y cohesión entre enunciaciones verbales (ya sean orales o escritas). Éstas deben ser proposiciones verificables, es decir, contrastables con la realidad a la que se refieren y a la que representan¹⁵. Gottlob Frege, en su famoso artículo *Sobre sentido y referencia*, publicado en 1892, sostiene que el significado se desdobra en «sentido» y «referencia». Nunca hay sentido sin que haya una referencia¹⁶. La tesis fregeana no exige que la referencia sea un objeto físico; puede ser un objeto abstracto. Por ejemplo, se pueden postular como objetos «lo verdadero» y «lo falso». El *valor*

¹³«Cada lengua consta de una limitada proporción de fonemas y de posibilidades en que estos pueden combinarse. [...] Según la combinación regulada de las unidades mínimas diferenciadores, el fonema, se originan las unidades con significado mínimas de la lengua, las palabras», Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, Madrid: Arco Libros, 1999, 47.

¹⁴ «Locura significa no tener sentido, decir algo que no tiene por qué ser tomado en serio. Pero esto depende por completo de la definición cultural de sentido y seriedad», Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, Barcelona: Editorial Lumen, 1976, 61.

¹⁵ Esta idea la encontramos tempranamente en el *Cratilo* de Platón. Expone Sócrates: «Si la referencia es tal [...] en los nombres, llamaremos a la una verdadera, a la otra falsa. [...] Y si es esto cierto respecto de los verbos y de los nombres, lo será también en cuanto a las frases», Platón, «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, México D. F.: Editorial Porrúa, 1979, 287.

¹⁶ «De un lenguaje lógicamente perfecto (ideografía) hay que exigir que cada expresión, que se haya formado como nombre propio a partir de signos ya introducidos de manera gramaticalmente correcta, designe realmente también un objeto, y que no se introduzca ningún signo como nombre propio sin que antes no se le haya asegurado una referencia», Gottlob Frege, «Sobre sentido y referencia», *Estudios sobre semántica*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1984, 72.

veritativo es la referencia del enunciado o la proposición y el sentido es la propiedad que posee el lenguaje de hacer referencia a la verdad o a la falsedad¹⁷.

La lengua natural —por ende, el lenguaje lógico proposicional— representa el mundo verdadero a la vez que representa la totalidad del pensamiento, cuyas leyes son universales. Hay una realidad pensable que es legítima y normativa. Desde este planteamiento, lo que se sale de la norma es lo que carece de sentido. Wittgenstein (el «primer Wittgenstein») comienza el *Tractatus Logico-Philosophicus* declarando que su objetivo es trazar un límite en el lenguaje. Todo lo que quede al otro lado, fuera del sistema lingüístico/ lógico/ normativo, será considerado un sinsentido¹⁸.

Quizá un modo efectivo para deconstruir y destituir esta noción de sentido, aparejada a una determinada noción de racionalidad, pueda ser perderlo: perder el sentido, o perderse *en* el sentido. Más que encontrarnos en el sinsentido, pudiéramos perdernos en el seno del sentido. A esta voluntaria pérdida se indujeron los dadaístas, contra la construcción histórica de la noción de sentido que acabamos de describir¹⁹. También Georges Bataille niega radicalmente la racionalidad occidental, autoproclamándose *acéphale*, sin cabeza. Debido a proclamaciones similares, Antonin Artaud será considerado un anti-intelectualista: «¿Hay incluso un olor a fascismo en el culto de la sinrazón? ¿Es un culto de lo invisible, anti-inteligente? ¿Es una negación de la mente?», llega a preguntarse el director de teatro británico Peter Brook²⁰.

¹⁷ Según Frege, la referencia de un enunciado es su propio valor veritativo. Es decir, que la referencia es, no ya el objeto físico al que apunta el signo, sino la misma «falsedad» o «verdad» en cuanto que objetos. Véase Gottlob Frege, «Sobre sentido y referencia», *Estudios sobre semántica*, 62.

¹⁸ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 31. «El fin del *Tractatus*, según se dice en el prólogo, es trazar unos límites al pensamiento, definiendo qué es lo pensable y qué es lo impensable a través del discernimiento entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir», Jorge Vicente Arregui, *Acción y Sentido en Wittgenstein*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1984, 27.

¹⁹ «Según Ball, ése era un período [década de 1910] en que había que oponerse al sentido común en todo momento», Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona: Ediciones Destino, 2001, 54.

²⁰ Peter Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin Books, 1986, 60. No obstante, si acudimos a los escritos de Artaud, descubrimos que no negaba la inteligencia: «Ese lenguaje hecho para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Esto no le impide desarrollar luego todos sus efectos

En busca de la destitución del sentido lógico había creado Alfred Jarry — cuyo nombre bautizaría un teatro fundado por Artaud— la *patafísica*, que tanto influiría en el Movimiento Pánico décadas después. En el manifiesto de 1964, *Pánico y pollo asado*, se expone una lógica de contradicciones, afirmadas en bloque por los artistas pánico. He aquí un fragmento:

A es su contrario.

A no es su contrario.

A no es igual a A.

A no es A o su contrario.

A es B.

A está dentro de A²¹.

Cerca de la fecha de publicación de este texto fundador del Group Panique, Gilles Deleuze, en *Lógica del sentido*, presenta una serie de paradojas que constituyen la teoría del sentido, indisociable al sinsentido. En los años 60, principalmente en sus inicios experimentales, muchos artistas fueron seducidos por una filosofía y una estética del absurdo, como es el caso de la bailarina estadounidense Yvonne Rainer²². No obstante, ni para aquellos que se dedicaban al teatro o a la danza, ni para aquellos que se dedicaban al arte de acción, sería suficiente con protagonizar una especie de movimiento neo-dadaísta. Perderse en el sentido sobre el que se fundaba la norma tendría que llevarles a encontrar otras posibilidades de emergencia del sentido.

intelectuales en todos los planos posibles y en todas las direcciones», Antonin Artaud, *Le théâtre et son doublé*, Paris: Éditions Gallimard, 1972, 55.

²¹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid: Siruela, 2007, 309.

²² «Yvonne Rainer capta las diversas corrientes vanguardistas de su época para adaptarlas y elaborar unas secuencias en las que están presentes desde determinados tipos de personajes de ficción hasta los movimientos interrumpidos o petrificados la mayoría de las veces, dejando así a la imaginación del espectador la libertad de captar el sentido de lo que quiere ser una especie de filosofía del absurdo», Jacques Baril, *La danza moderna*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1987, 266.

1.1.1. La pregunta por el *sentido*, en el sentido de *sentir*

Alexander Gottlieb Baumgarten acuña el término «estética» en 1735 a partir de la palabra griega *aisthesis*²³. Coincidiendo con el movimiento rococó, la teoría estética nace con la mirada puesta sobre los usos placenteros del cuerpo. Esta rama de la filosofía se instituirá, pues, como una teoría del *conocimiento sensitivo*²⁴. Cincuenta años después, Kant sustituye «lo sensual» por «lo sentimental», la «sensación» por el «sentimiento». Desde entonces, el cuerpo será desterrado y se olvidará el vínculo de la Estética con lo somático. Leamos, al respecto, un fragmento de la *Crítica del Juicio*:

Cuando una determinación del sentimiento de placer o de dolor es llamada sensación, significa esta expresión algo muy distinto de cuando llamo sensación a la representación de una cosa (por los sentidos, como una receptividad perteneciente a la facultad de conocer), pues en este último caso, la representación se refiere al objeto, pero en el primero, sólo al sujeto, sin servir a conocimiento alguno, ni siquiera a aquél por el cual el sujeto se conoce a sí mismo.

Pero entendemos en la definición anterior, bajo la palabra sensación, una representación objetiva de los sentidos; y para no correr ya más el peligro de ser mal interpretado, vamos a dar el nombre, por lo demás, usual, de sentimiento a lo que tiene siempre que permanecer subjetivo y no puede de ninguna manera constituir una representación de un objeto. El color verde de los prados pertenece a la sensación objetiva, como percepción de un objeto del sentido; el carácter agradable del mismo, empero, pertenece a la sensación subjetiva, mediante la cual ningún objeto puede ser representado, es decir, al sentimiento, mediante el cual el objeto es considerado como objeto de la satisfacción (que no es conocimiento del objeto)²⁵.

²³ «Lo que pretendía era un nombre para la lógica de la sensación y lo llamé “estético” basándose en la palabra griega *aisthesis*, es decir, lo que se relaciona con las sensaciones», Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004, 207.

²⁴ Valeriano Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2010, 66.

²⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, 135.

En el momento en que Kant dictamina que la sensación es una representación objetiva de los sentidos, y el sentimiento, una representación subjetiva, la sensación deja de ser parte de la experiencia estética. Lo estético se vuelve aséptico. El juicio estético, subjetivo, excluye al conocimiento sensual del objeto de contemplación. El conocimiento conceptual es igualmente excluido. No hay ni sentir, ni sentido; ni placer físico, ni lógica discursiva. En las tesis kantianas no sólo encontramos, para el arte, la imposibilidad de proveernos de un acceso cognoscitivo al objeto de la percepción, si no que, además, en ellas se cristaliza la separación tajante entre lo sensual y lo racional.

A finales del siglo XIX se hará evidente una reacción de desautorización de la estética kantiana, de la que germinarán las futuras artes performativas. La embriaguez nietzscheana desafía al sentimentalismo wagneriano de un Romanticismo caduco. Lo esencial, para el filósofo alemán es el poder de los sentidos²⁶. Desde principios del siglo XX, el arte contemporáneo, en la convicción por recuperar el interés por los sentidos y por los usos placenteros (y dolorosos) del cuerpo, atentará contra el distanciamiento desinteresado de la experiencia estética kantiana. Al mismo tiempo, se rebelará contra el sentido lógico, a favor de un *sentido sensorial* que posibilite un acercamiento cognitivo al mundo desde el arte y desde el cuerpo²⁷.

Cuando el actor Thomas Richards practica cantos rituales con el director polaco Jerzy Grotowski, se da cuenta de que el sentido radica en la sonoridad y en los impulsos²⁸. Esto es porque, como sostiene la fenomenología, la sensación marca un horizonte de sentido. Según Maurice Merleau-Ponty, cada percepción elemental sentida está cargada de sentido, aunque sea simplemente la percepción de una mancha blanca sobre un fondo homogéneo²⁹. ¿Tiene sentido la formulación del sentido, *en el sentido de sentir*? ¿La sensación está cargada de sentido? ¿O nace, el

²⁶ Friedrich W. Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Volumen IV, Madrid: Tecnos, 2006, 155.

²⁷ «El arte debe ser cognoscitivo», según interpreta Susan Sontag que sostiene Artaud en sus escritos, en Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 30.

²⁸ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona: Alba editorial, 2005, 199.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945, 9.

sentido, del respeto a unas leyes que ordenan el pensamiento y legitiman que es lo decible, lo expresable y lo nombrable?

Desde las propias disciplinas de la lógica y de la lingüística, se han puesto objeciones a la tesis, según la cual, el sentido se funda en el valor veritativo de la proposición, como se expone más arriba. En su segunda etapa, Wittgenstein considera que pensar en la proposición como algo que pueda ser verdadero o falso es un error³⁰. El lingüista John L. Austin sostiene que la verdad y la falsedad del enunciado (*statement*) tradicional son una abstracción³¹. Aunque la noción tradicional de «sentido» en cuanto que sentido lógico-proposicional parecía establecer una correspondencia entre pensamiento, lenguaje y realidad, lo que establece es una equivalencia entre pensamiento, lenguaje y *verdad*. La referencia fregeana se dirige, no al mundo, si no al valor veritativo de la proposición. En el anuncio de un crepúsculo, Nietzsche había profetizado que la vieja verdad se acercaba a su final³². El sentido no puede, entonces, sostenerse sobre la verdad. No hay equivalencia entre verdad y sentido. La representación ha terminado.

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche rechaza la Verdad en términos esencialistas. Lo que es verdadero depende de un consenso colectivo que responde a unas necesidades sociales. La destitución contemporánea de las nociones tradicionales de *verdad* y *sentido* supone, en conclusión, la deslegitimación del lenguaje verbal en cuanto que autoridad o instancia autorizante de lo real. Aún en nuestros días, tales instancias de autoridad siguen ofreciendo resistencia. Seguimos creyendo que sólo es real aquello que se puede explicar con palabras. Por eso, escribe Angélica Liddell:

Tal vez cuando nos enfrentamos a una experiencia de la cual decimos, «esto es un sinsentido, o no tiene sentido», es porque se trata de experiencias que van más allá del lenguaje, más allá de lo que el lenguaje nos permite expresar. Entonces el

³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Editorial Crítica, 2008, 135.

³¹ John L. Austin, *How to do things with words*, London: Oxford University Press, 1962, 147.

³² Friedrich W. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Madrid: EDAF, 1980, 111.

lenguaje es una jaula y tenemos que luchar contra la cárcel del lenguaje, incluso, tal vez, liberarnos del lenguaje para conseguir entender esa experiencia³³.

1.1.2. La experiencia del sentido: el sentido *en la experiencia*

Tras retractarse de algunas de las tesis expuestas en el *Tractatus*, Wittgenstein se pronuncia a favor de una pragmatización de los criterios de sentido. Su *teoría de los juegos de lenguaje* aparece a principios de los años 50, en el mismo periodo en el que Austin desarrolla su *teoría de los actos de habla*. Ambas son coetáneas al arranque del paradigma artístico que es aquí objeto de investigación. Lo que *theoria* y *praxis* tienen en común en este momento es afirmar que *la acción hace sentido*. No se trata de recuperar únicamente las sensaciones, sino los actos y los acontecimientos. A principios de los años sesenta, Hans-Georg Gadamer escribe:

El carácter de acontecer forma parte del sentido mismo. Es como en una maldición que evidentemente no se puede separar de que la pronuncia alguien contra alguien. Lo que se comprende en ella no es en ningún caso un sentido lógico abstraído del enunciado, sino la maldición real que tiene lugar en ella³⁴.

La correlación entre «sentido» y «hecho» no está, a partir de ahora, mediada por el ideal de la representación, pues el sentido no se funda en que las palabras representen una realidad verdadera. Por eso, lo que se comprende no será lo que representan las palabras, sino lo que se realiza mediante las palabras. Como supieron los artistas experimentales del siglo XX, no resulta válido fundar el *sentido* en la equivalencia lógica entre pensamiento, lenguaje (verbal) y verdad. Sin embargo, atentar contra las normas de la lógica clásica no resultó ser la vía adecuada para encontrar otras fuentes de emergencia del sentido. Parece que sí lo fue recuperar el interés por lo sensual. ¿Tiene sentido contestar a la pregunta por el sentido, *en el sentido de sentir*? ¿Y contraponer el «sentido sensorial» al «sentido lógico-

³³ Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*, Madrid: Continta me tienes, 2015, 62.

³⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991, 512.

proposicional»? Quizá sea un error deconstruir la noción tradicional de «sentido» para obtener como resultado dos conceptos definidos por rasgos opuestos.

Si queremos investigar, desde la estética de lo performativo, las artes del teatro, la danza, el happening y la performance, no tenemos otra opción que subrayar la inoperabilidad de aquella separación entre conocimiento lógico y conocimiento sensitivo. En lugar de enfrentar dos nociones de sentido, proponemos pensar la *experiencia del sentido*. Esto es, en definitiva, pensar *el sentido en la experiencia*.
Escribe Merleau-Ponty:

Los átomos de los físicos parecerán siempre más reales que la figuración histórica y cualitativa de este mundo, los procesos físico-químicos más reales que las formas orgánicas, los átomos físicos del empirismo más reales que los fenómenos percibidos, los átomos intelectuales que son las «significaciones» de la Escuela de Viena más reales que la consciencia. Se buscará construir la figura de este mundo, de la vida, de la percepción, del espíritu, en lugar de reconocer, como fuente de toda aproximación y como última instancia de nuestros conocimientos, la *experiencia* que tenemos de ellos³⁵.

La experiencia como fuente de todo conocimiento. ¿La experiencia como fuente del sentido? El *quid* está en el acto de la percepción. Más adelante, continúa Merleau-Ponty:

[...] la percepción es justamente este acto que crea en un solo golpe, con la constelación de datos, el sentido que los relaciona, —que no solamente descubre el sentido que éstos tienen, sino que *hace que tengan un sentido*³⁶.

Si el sentido se asocia, además de a la orientación y dirección, a la coherencia o cohesión, es porque el sentido es siempre relacional. Un dato de la percepción, aislado, es inconcebible. Se trata de percibir las relaciones entre las cosas o entre las ideas. Así pues, hay que acudir a la experiencia y situar ahí el sentido, que emerge a través del acto de la percepción (de acciones, sensaciones, sucesos, informaciones, abstracciones, texturas e incluso representaciones). La acción hace sentido y el sentido acontece junto a la acción. En las artes performativas, el artista y el receptor

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, 31.

³⁶ *Ibidem*, 46.

elaboran en conjunto el *sentido* (o *sentidos*) del acontecimiento a través de sus acciones, de sus experiencias y de sus percepciones.

A partir de esta noción deconstruida de «sentido», arraigada a la experiencia sensible y al acontecimiento, nos enfrentaremos en los sucesivos capítulos al problema de la significación en las artes performativas contemporáneas. Partimos de la premisa de que el sentido emerge con anterioridad al signo³⁷. Pensar, no en el origen del sentido, sino en el *sentido como origen del signo*, resultará útil para abordar los interrogantes que se han ido planteando en el curso de la presente investigación. Aceptamos, pues, la definición de Fischer-Lichte acerca del significado como «una parte de sentido relativamente estable entendido por todos»³⁸. El sentido indica diferentes direcciones, ofrece posibilidades de comprensión cohesiva; el signo fija direcciones, las hace comunicables, transmuta la comprensión en convención. El sentido es la vastedad insondable más allá del horizonte de la significación.

Una vez esbozado el *problema del sentido* que subyace a nuestra investigación, toca introducir la segunda clave de aproximación a la nueva escena. Esto se traduce en *delimitar el paradigma* artístico sobre el que se articulan nuestras reflexiones. Nos situaremos en un momento histórico determinado y daremos razón de sus antecedentes.

³⁷ Esto es defendido por los pensadores contemporáneos Pascal Quignard y Jean-Luc Nancy. Escribe Quignard: «Hay un sentido que precede a la significación y que se lee en el rostro fascinante de la madre, aun la más cerrada y amarga, que comunica entonces emotivamente la lengua natural», Pascal Quignard, *El origen de la danza*, Buenos Aires: Interzona, 2017, 83. Nancy plantea que el «sentido puro» coincide con el fin del significante y, a su vez, coincide con el cuerpo, en *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2013, 55.

³⁸ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, 16.

1.2. LA NUEVA ESCENA: PARADIGMA Y ANTECEDENTES

En 1969, Vito Acconci se dedicó a seguir por la calle a transeúntes cualesquiera hasta que los perdía de vista cuando éstos entraban en algún edificio. Estas pequeñas aventuras de deriva callejera son consideradas *acciones artísticas* por teóricas y teóricos del arte³⁹. En la contemporaneidad, los retos sugeridos y puestos en marcha por Acconci —y como él, por numerosos artistas plásticos y sonoros—, junto con los modos contemporáneos del teatro y de la danza, se agrupan en un gran conjunto heterogéneo bajo la denominación de *artes performativas*. El poder de lo performativo, apunta el bailarín madrileño Jaime Conde-Salazar, es «el poder de producir maneras posibles de estar vivo»⁴⁰.

El término *performatividad* tiene su origen en la *teoría de los actos de habla* (*speech act theory*) de John L. Austin, suficientemente conocida en el ámbito de la filosofía del lenguaje, y expuesta en la obra del filósofo pragmático *How to do Things with Words*, publicada en 1962. La especialista alemana en estudios teatrales y en estética de lo performativo, Erika Fischer-Lichte nos recuerda que «el término deriva del verbo *to perform*, realizar: "se realizan acciones"»⁴¹. Toda performance es una realización, por lo que es adecuado usar la locución «realización escénica» para denominar diferentes tipos de manifestaciones que no sean específicamente piezas teatrales, pero que tengan un lugar común dentro de lo que llamaremos la *nueva escena*⁴².

³⁹ Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 156.

⁴⁰ Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro*, Madrid: Continta me tienes, 2018, 84.

⁴¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 48.

⁴² Es necesario rebasar la noción tradicional de «escena» representada por la imagen de la *scaenae* del teatro romano, o de lo que, en su evolución posterior, será el teatro a la italiana. Pensemos en una escena como lugar al que asomarse, pero también como espacio que habitar. No caja negra o cubículo con cuarta pared al que se puede mirar frontalmente sin ser visto mirando. Extendiendo la escena más allá del escenario, toda arte de acción es escénica. Asimismo, la danza y el teatro también son artes de acción.

Nos situamos ante un arte nuevo, un nuevo teatro y una nueva danza⁴³. Artes del acontecimiento, artes performativas, artes de acción, artes escénicas o artes vivas contemporáneas, *performing arts*, *performance art*, happening, efímero, evento (*event*), teatro contemporáneo, teatro experimental, danza contemporánea, danza postmoderna, intermedia, teatro de los medios mixtos, escenas aleatorias, teatro del azar, nuevo teatro, nueva danza... Esta es una muestra de la nomenclatura que apareció en los primeros estudios teóricos que se emprendieron acerca de las prácticas más innovadoras cuyo origen podemos situar a finales de la década de los años cincuenta. Vamos a poner de relieve, entre todos ellos, tres términos: *acción*, *performance* y *happening*.

El término «acción» abarca un amplio espectro de posibilidades, del mismo modo que bajo la expresión «artes performativas» caben numerosas formas de componer y de hacer que escenas e imágenes acontezcan. El arte de acción lo es al margen de la necesidad de un público. Las acciones pueden ser privadas y aún así ser artísticas. El arte de acción se vincula principalmente a las derivas de la pintura moderna. El artista vienés Günter Brus considera en retrospectiva su primera acción una «metedura de pata intelectual» que «también era un descubrimiento que apuntaba directamente a lo que más tarde vendría a llamarse "body art"»⁴⁴. Es en la unión entre cuerpo y arte donde el arte de acción de los artistas pictóricos confluye con el trabajo de actores escénicos.

La «performance» es una acción que, generalmente, implica el hecho de ser realizada frente a un grupo de espectadores, a los que casi siempre se evitará referirse

⁴³ «Nuevo teatro» es el título que Marco De Marinis emplea para su investigación sobre lo escénico en el periodo entre 1947 y 1970. «Nueva danza» es una expresión utilizada por Jacques Baril en su investigación sobre la *modern y postmodern dance*. Laurence Louppe, historiadora y crítica de danza, afirma que «nueva danza» es «una denominación reutilizada al menos en tres ocasiones a lo largo del siglo XX desde los años veinte...», Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 40. Kaprow confiesa haber soñado siempre con un arte realmente nuevo. Rechaza la añoranza por el pasado, para poder renacer una y otra vez, mas sin negar por completo los precedentes, pues «para ser un revolucionario, uno debe conocer y odiar-amar el pasado profundamente», Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, México D. F.: Tumbona Ediciones, 2013, 20.

⁴⁴ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Barcelona: ACTAR D, 2004, 408.

con ese nombre, es decir, «espectadores». Como disciplina, el *performance art* es aceptado en la década de 1970. Se distingue de las *performing arts* en que aquella primera excluiría lo teatral y dancístico en favor de delimitar un tipo muy concreto de arte genealógicamente arraigado al contexto de la galería. Las *performing arts*, al contrario, incluirían tanto *performance art* como teatro, danza, piezas de participación colectiva, e incluso conciertos e improvisaciones musicales.

El «happening» es una acción que requiere la interacción del público. En rigor, el público no existe. Quien acude al happening participa en él. Debemos al pionero neoyorkino Allan Kaprow la invención del concepto. Aunque, según Marco De Marinis, Kaprow no inventa la cosa, sino más bien el nombre⁴⁵; y a pesar de que a John Cage no le gustase el nombre —según cuenta André Lepecki en «*Redoing 18 happenings in 6 parts*» para la re-realización del happening⁴⁶—; pese a ello, ambos nombres, el del artista y el del fenómeno artístico constituyen el mito fundacional. Un happening es un evento que, simplemente, ocurre (*a happening that happens*)⁴⁷. Tiene una forma abierta y fluida, no se adecua a una estructura lineal. No puede ser reproducido.

Hasta aquí las pertinentes aclaraciones terminológicas relativas al paradigma artístico internacional que situamos entre finales de los años cincuenta y finales de los años setenta del siglo XX, al que denominamos *la nueva escena*. Para ayudar a la delimitación del paradigma y facilitar al lector una visualización más concreta de las prácticas a las que atiende esta investigación, comentaremos ahora cinco filmaciones que son documentos históricos valiosos para todo aquel que desee adentrarse en el estudio de las artes performativas contemporáneas.

⁴⁵ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, Barcelona: Paidós, 1988, 71.

⁴⁶ Barry Rosen y Michaela Unterdörfer, *Alla Kaprow. 18 Happenings in 6 Parts*, Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2007, 45.

⁴⁷ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961)», *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA: University of California Press, 1993, 16.

1.2.1. Ejemplos paradigmáticos a través de cinco filmaciones. The Living Theatre, Teatr Laboratorium, Judson Dance Theater, Wiener Aktionismus y Group Panique

Puesto que las obras de arte performativas no son objetuales —no son propiamente «obras»—, es imposible acceder a ellas una vez que ha pasado el momento preciso en que fueron ejecutadas. La nueva escena se compone de manifestaciones artísticas *fugaces* a las que tenemos, por fuerza, que aproximarnos mediante textos, fotografías y vídeos. Nos disponemos, en este primer capítulo, a comentar cinco filmaciones que constituyen registros de fragmentos de realizaciones escénicas o performances que tuvieron lugar entre las décadas de los años sesenta y setenta, y que acontecieron gracias a cinco colectivos de artistas.

Consideramos a estas agrupaciones ejemplos paradigmáticos de los movimientos experimentales que tuvieron lugar en Europa y en América a mitad del pasado siglo. Cada una de ellas se arraiga a una determinada disciplina (teatro, danza, *action painting*...) a la vez que deviene, irremediabilmente, transdisciplinar. Las grabaciones a las que nos referiremos y a las que accedemos libremente en Internet, nos proveerán de imágenes de cuerpos, de gestos y de ritos, es decir, de los territorios especialmente explorados, tanto física como conceptualmente, por los artistas. En la presentación de los resultados de esta tesis doctoral mencionaremos, a lo largo de su desarrollo escrito, otros nombres de artistas y pensadores. Esto quiere decir que nuestro estudio no se limita exclusivamente a los cinco colectivos creadores de las performances que comentamos a continuación. Pero sí podemos considerarlos, de algún modo, protagonistas en nuestra historia, y grandes apoyos sobre los que se ha construido nuestro problema filosófico. Vayamos directos a las grabaciones presentándolas en orden cronológico.

En blanco y negro, vemos un plano de lo que parece ser un escenario no muy grande, frente a un público de espectadores. Una joven entra en escena y unos extraños personajes con vestuarios teatrales, máscaras y sombreros interactúan con ella. La aparición de unas tijeras gigantes acercándose al cuerpo de la muchacha tumbada en el suelo parece representar una primera experiencia sexual. La joven se

calza unas medias y unos tacones. Después se pone un sostén y se maquilla. El resto de personajes que aparecen en escena la engalanan con joyas. Mientras ella baila, dos hombres patean un pecho gigante de atrezo hasta destrozarlo. Esta es la primera parte de un vídeo que contiene algún registro de lo que sucedió en el primer *efímero pánico* realizado en París⁴⁸.

En la segunda parte de la grabación se ven imágenes inconexas de diferentes acciones realizadas simultáneamente sobre el escenario. A la vez que varias mujeres desnudas, en estado de trance, bailan frenéticamente la música en directo tocada por un grupo de rock, Alejandro Jodorowsky, vestido de motero, manipula violentamente a unas gallinas vivas, las acerca a los cuerpos de las bailarinas, quienes le arrancan la ropa al actor chileno y le cortan el pelo frente al público. Aparecerán más elementos sorprendentes y controvertidos, como serpientes vivas, improvisaciones caóticas, un pollo crucificado, solos de batería muy estridentes y una cabeza de vaca a la que Jodorowsky intenta abrirle la boca. Se trata del *Melodrama Sacramental* de 1965.

El día 24 de mayo de 1965 tuvo lugar el Festival de la Libre Expression organizado por Jean-Jacques Lebel en París⁴⁹. Se presentó así, la oportunidad de que el Grupo Pánico llevase a cabo su primera manifestación pública. Topor y Arrabal habían creado para este primer efímero pánico, respectivamente, *Cérémonie de la femme nouvelle* (*Ceremonia de una adolescente*; la primera parte que describíamos de la grabación) y *Les Amours impossibles* (*Los amores imposibles*). Por otro lado, Jodorowsky se encarga de múltiples preparativos para el gran acontecimiento que él proponía: *Autosacramental* o *Melodrama sacramental*⁵⁰. A la ocasión —que provocó

⁴⁸ Se puede acceder a la filmación en: «Melodrama sacramental. Alejandro Jodorowsky (1965)», publicado el 14/08/2011 en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=f-jlkgB76LY> [Consulta: 24/07/2019].

⁴⁹ Francisco Torres Monreal (ed.), «Introducción», Fernando Arrabal, *Teatro Pánico*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1986, 26.

⁵⁰ «Contraté la orquesta de rock del célebre Vince Taylor y el ballet moderno de Graciela Martínez. Contraté también a actores, actrices, mimos, hermosas modelos, técnicos de sonido, pintores, escultores. Fui a la tienda más grande de París [...] El dinero me alcanzó incluso para comprar un automóvil Volkswagen de ocasión casi nuevo», Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 341.

el enfurecimiento de Lebel—, asistieron Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, poetas de la generación *beat*. También André Breton y el grupo surrealista⁵¹.

El *Mouvement Panique* o *Group Panique* (Movimiento o Grupo Pánico) fue una agrupación latinoamericana, española y francesa, fundada en 1960 por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor⁵². Al principio usaron el término *burlesco* para nombrar sus encuentros, hasta que en 1962 —año en el que nacía al otro lado del océano el Judson Dance Theater, al que en breve aludiremos— lo sustituyeron por *panique*⁵³. A lo largo del tiempo se les irán uniendo integrantes: Monasterio, Alberto Gironella, Orestes, J. Diego Barón, Luce Moreau, Claudine Magritte...⁵⁴.

En 1965, Jodorowsky ya había creado veintisiete *efímeros pánicos*⁵⁵. Era el resultado de la evolución de los efímeros que ya había realizado en México —antes de unirse a Arrabal y Topor en París—, previamente llamados *orgías teatrales* en Santiago de Chile. Los agentes del movimiento Panique se preocuparon por distinguirse del happening. «Este tipo de manifestaciones nació en una galería de pintura; en cambio el efímero, un poco antes o en la misma época, nació en un teatro»⁵⁶.

Al igual que el Group Panique, el Wiener Aktionismus también quiso distinguirse y separarse de otros movimientos artísticos coetáneos. En un manifiesto, escribe tajante, sarcástico y agresivo, Otto Muehl: «...no tenemos nada que ver con esta mierda llamada *Happening & Fluxus*»⁵⁷; «...los que hacen Happening y Fluxus son los mismos que colaboran con el estado y responden a sus manipulaciones y son

⁵¹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 341.

⁵² «Todo comienza con las reuniones que amistosamente mantienen en París, en 1960, Arrabal, Jodorowsky y Topor», Francisco Torres Monreal (ed.), «Introducción», Fernando Arrabal, *op. cit.*, 12.

⁵³ *Ibidem*, 14.

⁵⁴ *Ibidem*, 13.

⁵⁵ *Ibidem*, 12.

⁵⁶ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 333.

⁵⁷ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 417.

sencillamente idiotas creando entretenimiento. Y se consideran con vanidad como revolucionarios...»⁵⁸.

Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus han pasado juntos a la historia como los cuatro protagonistas del movimiento que ha poblado nuestro imaginario contemporáneo con las visiones más crudas y viscerales: el *Wiener Aktionismus* (Accionismo Vienés). Brus estudió diseño gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas; Muehl, pintura en la Escuela de Bellas Artes (después de Filología alemana); Nitsch, dibujo y arte gráfico en la Escuela de Arte Gráfico de Viena; y Schwarzkogler se formó en la misma escuela que Nitsch⁵⁹. Desde sus respectivas formaciones en artes visuales, todos ellos apostaron fuertemente por la «sustitución de obra por acontecimiento»⁶⁰. Asociados a la escena vienesa se vinculan otros nombres menos sonados como los de Heinz Cibulka, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Arnulf Rainer, Kurt Kren y Otmar Bauer. Y, por supuesto, nombres olvidados de mujeres que han pasado desapercibidas: tal es el caso de Anni Brus o el de Edith Adam⁶¹. No podemos fijar una fecha concreta de fundación del colectivo, sin embargo, la principal actividad del movimiento se sitúa en el periodo entre 1965 y 1970⁶².

⁵⁸ *Ibidem*, 418. Muehl fue invitado en 1970, por Harold Szeemann, a la exposición *Happening y Fluxus* en la Kunsthalle de Colonia. Realizó dos acciones, una de ellas con Charlotte Moorman. Pero pronto se distanciará de estos movimientos artísticos, tachándolos de burgueses. Véase Piedad Soláns, *Accionismo vienes*, Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 2000, 93.

⁵⁹ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienes: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 433-439.

⁶⁰ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 76.

⁶¹ Dos ejemplos: Anni Brus aparece colaborando con Günter Brus en *Ana* (1964), envuelta en tiras de tejido blanco como una momia; Edith Adam participa en 1965, en la *Aktion Hochzeit* (*Acción Boda*) atribuida a Schwarzkogler.

⁶² Piedad Soláns, *Accionismo vienes*, 11. De todos modos, hay acciones realizadas por los artistas vieneses fechadas con anterioridad, como la primera acción de Muehl: *La degradación de Venus* (1963) (Véase *Ibidem*, 14). Schwarzkogler se suicida en 1969, y durante la siguiente década el panorama vienes no será ya tan activo. Muehl funda una Comuna en Burgenland en 1972, (Véase *Ibidem*, 76). Nitsch continuará proponiendo acciones de participación colectiva similares a las que hacía al comienzo; su producción artística será más constante.

La segunda filmación a la que invitamos al lector a echar un vistazo es la creada por el cineasta Kurt Kren a partir de la acción *Selbstverstümmelung* (*Automutilación*) de Günter Brus, realizada el mismo año en que tenía lugar en Francia el Festival de Lebel, es decir, en 1965⁶³. La primera visión es la de una cabeza cubierta por una pasta blanca sobre el fondo de una pared, también blanca, de la que cuelgan unas tijeras abiertas y una cuchilla. Un cuerpo yace en el suelo, todo blanco, atravesado por una línea oscura que podría ser pintura negra o sangre que emana del cráneo. Junto a la mano de Brus, se observa una fila de cuchillos de cocina ordenados en línea. Comienzan a sucederse diferentes tomas a un ritmo rápido, en el que vemos fragmentos de lo que el artista hace frente a la cámara o del resultado de sus acciones: un gesto de dolor en el rostro, un sacacorchos, un pie de maniquí y un zapato arrojados, sustancias plásticas y viscosas sobre la piel, muecas, chinchetas boca arriba colocadas sobre el torso de Brus, cuchillas sobre la cara y pinzas en las orejas... En definitiva, este es el testimonio de una experimentación plástica que es a la vez una autoagresión, un ingrediente común para la práctica performativa.

Más allá de las acciones provocadoras y polémicas que más populares han hecho al *performance art*, el paradigma de la nueva escena comprende asimismo las experimentaciones vanguardistas de la danza contemporánea. La tercera filmación que proponemos observar detenidamente comienza con la figura de una mujer de perfil, girada hacia el lado derecho, desde la perspectiva del espectador. Está en una habitación vacía, una sala de entrenamiento o de baile. Se trata de Yvonne Rainer, que comienza a mover los brazos dando inicio a una coreografía titulada *Trio A*. Asistimos a una serie de movimientos que parecen sencillos y precisos. No hay música, ni decorado ni ningún vestuario especial. Por supuesto, la bailarina no lleva puntas de ballet⁶⁴.

Trio A fue coreografiado en 1966 por Yvonne Rainer y ejecutado por ella ante la cámara doce años después, bajo la producción de Sally Banes (*Trio A. The Mind is*

⁶³ La filmación de la performance se puede ver en: «1965 - 1065 Selbstverstümmelung (1065 Self-Mutilation)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Kurt Kren*: http://ubu.com/film/kren_mutilation.html [Consulta: 24/07/2019].

⁶⁴ La filmación de *Trio A* puede verse en: «Yvonne Rainer. Trio A», publicado hace cuatro años en *Dailymotion*: <https://www.dailymotion.com/video/x2lrk7> [Consulta: 24/07/2019].

a *Muscle, Part I*, 1978). Esta coreografía fue parte de un montaje realizado, en su versión completa, en 1968 en el Judith Anderson Theater de Nueva York frente a unos doscientos espectadores⁶⁵. *The Mind is a Muscle* se dividía en ocho escenas y *Trio A* era la primera de ellas. Esta pieza había sido concebida para que la realizaran tres bailarines simultáneamente, pero no al unísono. Tres individuos de pie –Steve Paxton, David Gordon y Rainer– se situaban en escena y comenzaban a balancear sus brazos desde los hombros en un movimiento en péndulo controlado, pero natural, alrededor del tronco: era el principio de una secuencia de unos cuatro minutos y medio de duración en la que se sucedían variaciones de movimiento, en un continuo flujo de energía⁶⁶. En la filmación de Banes, Rainer ejecuta *Trio A* en solitario. La coreografía ha sido realizada en vivo infinidad de veces, tanto por la misma artista, como por otros bailarines profesionales (ya sea en solitario o en grupo) e incluso no profesionales. Jimmy Robert y Ian White la bailaron durante su propuesta *6 things we couldn't do and we can do now* en la Tate Britain en 2004⁶⁷.

Yvonne Rainer es una bailarina californiana perteneciente al Judson Dance Theater de Nueva York. Anna Halprin había iniciado en 1955 un grupo de danza experimental conocido como el San Francisco Dancers' Workshop centrado en la investigación del movimiento puro⁶⁸. Este grupo fue germen del posterior Judson Dance Theater que se formó en 1962⁶⁹. Este colectivo reunió a los grandes pioneros de la danza postmoderna: Trisha Brown, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Simone Forti, David Gordon, Steve Paxton (padre del *Contact Improvisation*)⁷⁰. Este grupo de jóvenes coreógrafos y bailarines decidieron presentar un trabajo que habían creado en un curso tomado con Robert Dunn en el estudio de Merce Cunningham entre 1960 y 1962⁷¹. La Judson Memorial Church dió la bienvenida a los alumnos y les cedió un espacio para ejecutar la performance *Concert of Dance #1* abierto al

⁶⁵ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, London: Afterall, 2007, 1.

⁶⁶ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 7.

⁶⁷ *Ibidem*, 94.

⁶⁸ «Biography», *Anna Halprin Digital Archive*: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/biography> [Consulta: 21/02/2019].

⁶⁹ Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 140.

⁷⁰ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 225.

⁷¹ Los miembros del Judson habían estudiado con Merce Cunningham, cuya huella está en los inicios de la ola de la nueva danza, en Jacques Baril, *La danza moderna*, 261.

público y gratuito, el 6 de julio de 1962⁷². Más adelante, Yvonne Rainer constituyó otro colectivo de bailarines, el Grand Union, entre 1970 y 1976, a partir del «proyecto propuesto [...] bajo el título de *Continuous Project-Altered Daily*, presentado en marzo de 1970 en el Whitney Museum»⁷³.

Pasemos a la cuarta y penúltima filmación: un reportaje breve, transmitido el 25 de julio de 1968, sobre *Paradise Now*, creación del Living Theatre⁷⁴. «Nuevos incidentes anoche en el Festival d'Avignon donde el Living Theatre presentó *Paradise Now*»: con estas palabras se inician algunas imágenes de la famosa performance realizada en 1968 por la ya mencionada compañía neoyorkina de teatro contemporáneo. Vemos, mientras escuchamos el relato del periodista, a los actores descender y desplazarse entre una gran masa de público. De repente, se desnudan y se ponen a realizar gestos obscenos, según opinan los reporteros. Muchas personas se quitan la ropa, otras se tapan los oídos para no escuchar los ruidos y las palabras que causan, entre las señoras, crisis nerviosas. «*Le Living et son Paradis actuel c'est ça*» (El Living y su Paraíso actual es así), dice la voz en off justo antes de que veamos en pantalla un grupo muy numeroso de cuerpos, la mayoría desnudos, enredados en el suelo y acariciándose unos a otros. Alrededor, los espectadores, que no se unen al grupo, miran sorprendidos.

El Living Theatre es fundado en Nueva York en 1947 por Judith Malina (alumna de Erwin Piscator en Alemania) y Julian Beck (pintor expresionista abstracto estadounidense). Comenzaron presentando obras de teatro en su propio domicilio, el 789 de West End Ave. En 1964 abandonaron los EEUU y emigraron a

⁷² Fales Library New York University, «Guide to the Judson Memorial Church Archive. 1838-1995», *Archive.org*:

<https://web.archive.org/web/20060905104546/http://dlib.nyu.edu:8083/falesead/servlet/SaxonServlet?source=judson.xml&style=saxon01f2002.xsl> [Consulta: 21/02/2019].

⁷³ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires: Cactus, 2016, 105.

⁷⁴ El video al que nos referimos puede verse en: «Scandale de Paradise Now du Living Theatre au Festival d'Avignon. Mediathèque», *En-Scènes. Le spectacle vivant en vidéo*: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html> [Consulta: 24/07/2019].

Europa⁷⁵. Uno de los alumnos del Living, Joseph Chaikin, fundaría en 1963, su propia escuela: el Open Theater. El Living revolucionó la escena a la vez que hizo uso de ella para ejercer un activismo anarcopacifista, cercano al movimiento *hippie* y con la ferviente intención de promover la liberación sexual.

El Living Theatre ha sido generalmente asociado a otra compañía teatral vanguardista de mitad del siglo XX, el Teatr Laboratorium. A este importante laboratorio polaco, perteneció la actriz Rena Mirecka, a quien descubrimos experimentando mediante movimientos abstractos su expresión gestual en la última filmación que mencionaremos en este epígrafe. *The plastiques* es un extracto de una película de 1976, dirigida por Pierre Rebotier y titulada *Acting Therapy*⁷⁶. La actriz aparece sola en una sala vacía, al igual que Yvonne Rainer en la filmación que comentábamos anteriormente. Está vestida con *jeans* y una camiseta negra: no representa a ningún personaje. Descalzada, se mueve por el espacio, improvisando gestos, energías, estados, velocidades y ritmos. No habla, pero tampoco mima. Estas imágenes pueden servir como muestra del entrenamiento actoral que se extiende como una práctica normalizada para la creación escénica contemporánea. Los métodos del director de la compañía polaca, con los que Mirecka trabajó durante décadas, han transformado enormemente y a nivel internacional las concepciones teatrales y sus diálogos con la danza o con el canto.

A Jerzy Grotowski, «en 1959 un reconocido crítico polaco llamado Ludwik Flaszen, le invitó a hacerse cargo de la dirección de un teatro en la pequeña ciudad de Opole: el Teatr 13 Rzedów (El Teatro de las 13 filas)»⁷⁷. En 1965, el proyecto

⁷⁵ Thomas S. Walker, «History», *The Living Theatre*: <https://www.livingtheatre.org/detailed-history> [Consulta: 21/02/2019].

⁷⁶ Se puede acceder a esta grabación en: «The Plastiques by Rena Mirecka, Wroclaw 1976. Media. Videos», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/media/video/plastiques-rena-mirecka-wroclaw-1976> [Consulta: 24/07/2019].

⁷⁷ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai Editorial, 2012, 361. Según el Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Grotowski comenzó a dirigir el Teatr 13 Rzedów en 1958, siendo 1959 el año en que se programaron las primeras funciones. Esta información está disponible en Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (ed.), «Theatre of 13 Rows. Encyclopedia.», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-13-rows> [Consulta: 21/02/2019].

albergado en Opole se movió a la ciudad de Wrocław, donde se abrió el Teatr Laboratorium, nombre escogido pocos años atrás, y con el que comúnmente se conoce desde entonces a la compañía⁷⁸. Rena Mirecka (seudónimo de Irena Kądziołka) actuó en todas las obras producidas hasta la disolución de la compañía en 1984, y estuvo encargada de enseñar *movimiento* en talleres y programas de entrenamiento⁷⁹. Zymunt Molik y Ryszard Ciéslak fueron también actores pilares del Teatro Laboratorio, formando parte de los años de éxito alcanzados gracias a los impactantes montajes escénicos. Entre los alumnos, y posteriormente colaboradores, de Grotowski que han seguido con su legado, figuran el italiano Eugenio Barba, el estadounidense Thomas Richards y el mexicano Jaime Soriano⁸⁰.

Hasta aquí hemos presentado a cinco colectivos de artistas que nos permiten hacernos una idea del panorama artístico sobre el que vamos a teorizar centrándonos en los problemas relativos a la relación entre semiótica y performatividad. Se trata de un paradigma muy amplio y de prácticas heterogéneas que, no obstante, comparten claras resonancias. En el siguiente apartado nos detendremos en la figura de Antonin Artaud, al que consideramos un antecedente común para la nueva escena.

⁷⁸ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 92.

⁷⁹ Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (ed.), «Encyclopedia. Mirecka Rena», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/mirecka-rena> [Consulta: 21/02/2019].

⁸⁰ Según Temkine, Barba permanece con Grotowski tres años como asistente y elabora junto a él sus primeros estudios sobre el método de trabajo de la compañía polaca (Véase Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, Caracas: Monte Ávila, 1974, 38). De Marinis, concreta que el periodo fue de 1961 a 1964 (Véase Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 222). Jaime Soriano es asistente de Grotowski desde 1980 a 1992 (Véase «Jaime Soriano», *LinkedIn*:

<https://mx.linkedin.com/in/jaimesorianomx?trk=pub-pbmap> [Consulta: 28/12/2018]). Thomas Richards trabaja con Grotowski durante toda la última etapa y desde 1985 (Véase Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 11).

1.2.2. La era Artaud. Entre la tradición y la transgresión

Aunque podría escribirse una larga lista con todos los antecedentes histórico-culturales del paradigma artístico que investigamos, nos vamos a centrar solamente en la figura de Antonin Artaud. Eludiremos hacer un recorrido genealógico que incluya a la danza moderna alemana y americana, a las diferentes generaciones de bailarinas desde Isadora Duncan, a los directores y dramaturgos de teatro europeo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, e incluso a la *Commedia dell'arte*. También a los máximos referentes de la pintura moderna, a los movimientos de las vanguardias históricas, al dadaísmo, al futurismo, al surrealismo, a la Bauhaus, al situacionismo, a la biomecánica de Meyerhold, a Émile Jacques-Dalcroze, a Rudolf von Laban.... Toda esta información puede encontrarse en cualquier manual sobre *performance studies*, o en estudios dedicados a la historia de la danza y del teatro contemporáneos.

Esta no es una tesis de carácter histórico. No se trata de hacer el recorrido desde los inicios de cada disciplina artística, entre otras cosas porque no nos parece tan importante subrayar la división entre las disciplinas aunque reconozcamos sus diferencias históricas y técnicas. Si tenemos que preguntarnos por los antecedentes de las artes performativas contemporáneas, elegimos a Antonin Artaud como atalaya desde la que observar todo el panorama. Este artista francés supone toda una revolución con respecto a la tradición artística de nuestra cultura. Artaud incovó un espacio que fue condición necesaria para que todas las experimentaciones de los artistas de la acción y de la escena de segunda mitad del siglo XX existieran; incovó «un espacio extraoccidental»⁸¹.

Compartimos con Fabienne Bradu la opinión de que se ha escrito demasiado sobre Antonin Artaud⁸². Sin embargo, no podemos aproximarnos a la nueva escena sin pasar por él. Efectivamente, «...existe una “era Artaud”, cuyo impacto y fulguraciones constituyen uno de los soportes esenciales de la invención del

⁸¹ José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, Barcelona: Barcanova, 1981, 76.

⁸² Fabienne Bradu, *Artaud, todavía*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, 9.

happening y, a continuación, del pensamiento deleuziano»⁸³. Existe una era de exploración escénica heredera del *teatro de la crueldad*. Pero, ¿qué es el teatro de la crueldad?

[...] *teatro de la crueldad* significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. Y, en el plano de la representación, esa crueldad no es la que podemos ejercer los unos contra los otros despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices bien recortadas, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer contra nosotros. No somos libres. Y el cielo aún puede caernos sobre la cabeza. Y el teatro está hecho para enseñarnos eso ante todo⁸⁴.

En la era Artaud, el teatro ya no es un refugio. ¿Acaso soportaría el impacto del cielo cayendo sobre la tierra? No hay cubierta, tejado, ni amparo. En la era Artaud, el teatro se olvida poco a poco de ser teatro y se despierta en la consciencia de una constricción. Aquí toda su crueldad, toda su crudeza. La vida está desatada, y nosotros, maniatados. Tan solo es posible la entrega. La dificultad del arte no está en adquirir maestría técnica, sino en ser capaz de una entrega total: casi un sacrificio *de sí*, cuyo resultado no es la muerte, sino la vida. El que actúa, el que se entrega a la acción, se entrega a la vida. Esta consciencia que nos exige ser crueles, sobre todo ante nosotros mismos, es la que dará a luz al «actor santo» del teatro pobre⁸⁵. Con él, veremos nacer a toda una generación de artistas fascinados ante una misma revelación.

Antonin Artaud —escritor, dibujante, director, actor⁸⁶— llega a París en 1920, con 24 años de edad⁸⁷. Según relata el investigador en teoría teatral del siglo

⁸³ Bernard Blistène (et. al.), *Un teatro sin teatro*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, 95. Grotowski se ha referido a Artaud como el responsable de la apertura de una era teatral, según José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 54.

⁸⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son doublé*, 121.

⁸⁵ Grotowski contraponen la figura del «actor santificado» a la del «actor cortesano». Véase Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México D. F.: Siglo XXI Editores, 2011, 18.

⁸⁶ «He trabajado como actor o director de escena, en no menos de diez teatros: L'Oeuvre, L'Atelier, Le Vieux Colombier, La Comedia de los Campos Elíseos, El Studio de los de Grenelle, el Teatro Pigalle, el Teatro de la Avenida, el Teatro de Folies-Wagram. He conocido íntima y personalmente, y

XX, Borja Ruiz, Tristan Tzara había llegado un año antes, proclamando el dadaísmo; por otro lado, el surrealismo había dado ya sus primeros pasos⁸⁸. Entre 1924 y 1926, Artaud participó en el movimiento liderado por André Breton⁸⁹. Será expulsado del grupo surrealista durante una reunión, el 10 de diciembre de 1926⁹⁰. En 1927, Artaud funda el Théâtre Alfred Jarry junto a Roger Vitrac y Robert Aron, teatro que se mantiene abierto solamente dos años⁹¹.

Artaud proclamaba la independencia del teatro con respecto a la literatura. Paradójicamente, produjo toda una obra escrita. Quizá ésta constituyese la anti-literatura «de una profundidad absoluta en literatura»⁹². Paule Thévenin, a quien el

he trabajado con todos los hombres destacados del teatro: Lugné-Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, George y Ludmilla Pitoëff, Suzanne Desprès, Gaston Baty, Valentine Tessier, Génica Athanasiou, Roger Karl, Falconetti», en Antonin Artaud, *Mensajes Revolucionarios*, Madrid: Fundamentos, 2002, 47. Según Sontag, entre 1921 y 1925, Artaud actuó en obras dirigidas por Dullin y los Pittöeff. En 1924 debutó como actor cinematográfico. Véase Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 44. Escribió varios guiones de cine: *Los dieciocho segundos*, *Dos naciones en los confines de Mongolia*, *La concha y el reverendo*, *Los 32*, *La rebelión del carnicero*, *Vuelos*, y *El señor Ballantrae* aparecen recogidos en Antonin Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

⁸⁷ Nace el 4 de septiembre de 1896 en Marsella, en el seno de una familia de acomodados comerciantes. Véase José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 17.

⁸⁸ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 301.

⁸⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, 20.

⁹⁰ José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 41. Los ideales y las aspiraciones que condujeron al actor francés a formar parte del Surrealismo, finalmente, no se cumplieron. Su ideal exigía un compromiso absoluto: «Porque Gérard de Nerval, Villon, Edgar Poe, Lautréamont, murieron por haber penetrado el secreto supranatural, surreal y si quiere usted surrealista de las cosas», Antonin Artaud, *Cartas a André Breton: Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2012, 74.

⁹¹ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 301 El 11 de diciembre de 1896, Alfred Jarry estrena *Ubu Roi* en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë. Véase Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 11. Observemos que el estreno de la famosísima obra teatral de Jarry, inspiración absoluta para Artaud (en cuyo homenaje abre su propio teatro), tuvo lugar el mismo año en el que nacía Artaud.

⁹² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Les Editions de Minuit, 1969, 114. En cuanto a la relación de Artaud con la literatura, que Deleuze tilda de profunda, es interesante tener en cuenta la opinión de Susan Sontag: «El desprecio por la literatura, tema de la literatura moderna anunciado por primera vez

artista marsellés legó todos sus manuscritos, cuenta sus impresiones a raíz de su primer encuentro con él en persona:

Yo estaba sentada y lo escuchaba. Todavía lo ignoraba, pero en ese instante *estuve marcada por su palabra*, esta palabra que tenía el poder de compartir secretos que sólo él había podido desentrañar⁹³.

Y continúa:

Me encontraba ante un hombre que me revelaba un mundo hirviente de realidades inexploradas, a mil leguas del mundo trivial en que vegetamos y que constituía un universo entero, ante un hombre para quien cada segundo tenía su densidad, el menor gesto su sentido y su eficacia⁹⁴.

Las artes performativas contemporáneas, marcadas por las palabras de Artaud, se lanzarán a la búsqueda de ese gesto cargado de sentido y eficacia que se había perdido, olvidado, o que, quizá, aún no había tenido la oportunidad de existir. Ello lo harán inspirados por el famoso tratado *Le théâtre et son doublé*, escrito entre 1931 y 1935⁹⁵. Durante este año se estrenó *Les Cenci*, un intento de materialización del teatro de la crueldad dirigido por el autor. Tras la mala acogida de esta operación experimental en base al ideal de la crueldad escénica, Artaud inicia los preparativos de un gran viaje.

A finales de enero de 1936 llega a América⁹⁶. Desembarca, entonces, en La Habana. De ahí, se dirige a Veracruz, México. Es el comienzo de la aventura que le llevará a las montañas donde los tarahumaras le permitirán participar en el rito del peyote, no sin esfuerzos⁹⁷. A la vuelta a Europa, pasa un tiempo en Irlanda, en donde

a los cuatro vientos por Rimbaud, tiene una inflexión distinta cuando Artaud lo expresa en la época en que futuristas, dadaístas y surrealistas, lo habían convertido en un tópico. El desprecio de Artaud por la literatura no se asienta en un difuso nihilismo hacia la cultura, sino en una experiencia de sufrimiento específica», Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 15.

⁹³ Fabienne Bradu, *Artaud, todavía*, 160. La cursiva es nuestra.

⁹⁴ *Ibidem*, 161.

⁹⁵ Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 23.

⁹⁶ *Ibidem*, 78.

⁹⁷ Sobre el viaje a México, además de los testimonios del propio Artaud (en *Mensajes revolucionarios*, o en la recopilación de textos traducidos al español bajo el nombre de *Los tarahumaras*, editada por El Cuenco de Plata), contamos con los de Paule Thévenin y Luis Cardoza y

ve empeoradas su salud y su condición económica. Acabará consumiéndose en internados psiquiátricos, donde es sometido a continuos electroshocks. Tras nueve años de encerramiento, el 26 de mayo de 1946, recobra su libertad y regresa a París⁹⁸. Dos años después, muere a causa de un cáncer.

La atípica existencia, o casi supervivencia, de Artaud, repleta de sufrimiento y de una lucidez nacida de la oscuridad en la que se hallaba sumido, es condición necesaria para la existencia de su producción artística, así como de la rotundidad y riqueza de su escritura. Aquella oscuridad no sería sólo la que asolaba a su mente. Es la oscuridad reinante en estos tiempos...

Si aún hay algo infernal y verdaderamente maldito en estos tiempos es detenerse artísticamente en las formas, en lugar de ser como atormentados, que han sido quemados y forman signos sobre sus hogueras⁹⁹.

La escena contemporánea, o al menos gran parte de la escena contemporánea, se desarrolla a partir de esta convicción contra-formalista. El nuevo arte de esta tradición adversaria no se detendrá en las formas. No será ni representación fiel de la realidad, ni abstracción formal de la misma. Tendrá sus propios signos. No será, por tanto, asignificante (aunque se vincule al irracionalismo de Dadá o del absurdo): creará los signos visibles de un tormento, un *pathos* y una desesperación. Remitirá a la posibilidad abierta de una nueva luz que nos abrase, a la vez que se convierta en vehículo de una expresión comunicativa real y directa. Aunque, condena y suplicio, la imagen del fuego nos traslada frente a las hogueras del desierto que se encienden en los ritos ancestrales de las tierras mexicanas. Una hoguera alrededor de la que toda la comunidad se reúne. Un calor que velar durante toda la noche para que no se apague¹⁰⁰. Las llamas sobre las que signos mágicos tendrán la oportunidad de aparecer y de ser vistos.

Aragón (en Fabbienne Bradu, *Artaud, todavía*), con la investigación de José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, y con un cómic publicado bajo el título *L'esprit rouge. Antonin Artaud, un voyage mexicain*, en el que los dibujos del joven artista Zéphir nos ayudan a imaginar las terroríficas, bellas y fascinantes visiones de Artaud.

⁹⁸ José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 142.

⁹⁹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 18.

¹⁰⁰ En *Una realidad aparte*, de Carlos Castaneda, aparecen descripciones sobre el rito del peyote y la importancia del fuego durante la noche, que es vigilado permanentemente por dos jóvenes.

¿Es posible generar un nuevo lenguaje escénico? Las generaciones posteriores a Artaud lo han intentado, inaugurando diferentes vías de experimentación tan numerosas como las posibles interpretaciones que pueden hacerse a partir de los textos del artista marsellés, que no ofrece unas indicaciones técnicas determinadas de las que apropiarse:

Prohibido el asentimiento, la identificación, la apropiación o la imitación, el lector sólo puede optar por la inspiración. «CIERTAMENTE LA INSPIRACIÓN EXISTE», afirma con mayúsculas en *Le Pèse-Nerfs*. Nosotros podemos sentirnos inspirados por él. Artaud puede abrasarnos, cambiarnos. Lo que no podemos es instrumentalizarlo¹⁰¹.

Susan Sontag estaría de acuerdo con la sentencia del director británico Peter Brook, para quien «Artaud aplicado es Artaud traicionado»¹⁰². Derrida, por su parte, se pregunta por las condiciones legítimas bajo las que puede inspirarse el teatro contemporáneo en Artaud. Contesta a esta pregunta enumerando seis casos en los que no sería legítima tal inspiración: todo teatro no sagrado; todo teatro que privilegie el habla; todo teatro que no emplee equilibradamente los diferentes elementos escénicos; todo teatro de la distanciaci3n que fomente la pasividad del p3blico; todo teatro no pol3tico; y todo teatro ideol3gico¹⁰³. La conclusi3n es que la fidelidad a Artaud es imposible.

A pesar de todo esto, no nos parece un error afirmar que las pr3cticas performativas contempor3neas est3n, ciertamente, inspiradas en Artaud. Forman parte de lo que podr3a denominarse «la tradici3n artaudiana». Simult3neamente, se sit3an en confrontaci3n a la concepci3n del teatro de la crueldad. Ésta ha sido heredada, continuada, valorada, imitada, idealizada, apropiada, asentida; pero tambi3n ha sido confrontada, criticada, superada, transformada, traicionada. Seg3n Grotowski, Artaud ha sido canonizado, se ha hecho trivial y ha sido torturado de diversas formas¹⁰⁴. Esto mismo le pasar3 a otros artistas, como Kaprow intuye:

¹⁰¹ Susan Sontag, *Aproximaci3n a Artaud*, 65.

¹⁰² Peter Brook, *The Empty Space*, 60.

¹⁰³ Jacques Derrida, «Le th3âtre de la cruauté et la cloture de la repr3sentation», *L'écriture et la diff3rence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, 358-361.

¹⁰⁴ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 63.

[...] algunos de nosotros probablemente se hará famoso. Será una fama irónica, puesta de moda por aquellos que nunca han visto nuestro trabajo. La atención y la presión ejercidas por una posición como esta, probablemente, nos destruya a la mayoría de nosotros, como recientemente le ha pasado a otros¹⁰⁵.

Grotowski no deja de reconocer, a pesar de todo, que Artaud plantea «una posición estética muy fértil»¹⁰⁶. Eso sí, impracticable en el sentido en que no da cuenta de una serie de ejercicios, pautas o guías para el entrenamiento. A pesar de las dificultades, hay muchos intentos de materialización del teatro de la crueldad, cuando no de investigaciones escénicas atravesadas por las intuiciones del poeta, del visionario, Artaud. Jacques Lecoq, que era profesor de gimnasia, se había introducido en el teatro hacia 1942 a través de Jean-Marie Conty, amigo de Artaud. The Living Theatre intentó conciliar la crueldad escénica con las aportaciones de Bertolt Brecht. Peter Brook reunió a doce actores de la Royal Shakespeare Company en un Grupo Experimental para hacer una «Temporada sobre el Teatro de la Crueldad», con la colaboración del director Charles Marowitz¹⁰⁷. Sobre este experimento, escribe Brook:

El nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro de Artaud. Cualquiera que desee saber qué significa «teatro de la crueldad» debería referirse directamente a los propios escritos de Artaud. Empleamos este llamativo título para abarcar nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien muchos otros ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto¹⁰⁸.

La actividad del grupo comenzó con la presentación de *The Spurt of Blood*, de 3 minutos de duración, a partir de un guión de Artaud¹⁰⁹. Aunque Brook estuvo muy interesado en este intento de práctica del teatro de la crueldad, creía que el Teatr

¹⁰⁵ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961)», *Essays on the Blurring of Art and Life*, 25.

¹⁰⁶ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, 150.

¹⁰⁷ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 133.

¹⁰⁸ Peter Brook, *The Empty Space*, 55.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 145.

Laboratorium era el que más se había acercado al ideal artaudiano¹¹⁰. No era el único que así pensaba. Esta apreciación era compartida por los críticos:

Michael Kustow vio en el «atrevimiento de la puesta en escena incluso irreverente», del *Fausto* de Marlowe, «la realización más completa y la más trastornadora de los sueños de Artaud». ¿Cómo no establecer la relación si, conociendo *El teatro y su doble*, uno se encuentra frente al repertorio del *Teatro-Laboratorio*?¹¹¹

Muchos de los conceptos y presupuestos estéticos son coincidentes si se compara a Grotowski con Artaud. Frente a la «cultura pasiva» en la que se basa tradicionalmente la recepción teatral, Grotowski opera subvirtiendo el concepto: una «cultura activa» supone la estimulación de relaciones interpersonales y dinámicas comunicativas¹¹². Precisamente, Artaud ya había insistido en la idea de una «cultura en acción»¹¹³. ¿Eran estas coincidencias casuales? Puede que algunas de ellas sí lo fueran, pues:

Grotowski no conoció ni el *Théâtre Alfred Jarry*, ni trabajos escritos, y ni siquiera tuvo noticias de la existencia de Artaud más que después de su muerte gracias a un fragmento publicado en 1960 en la revista polaca *Dialog*. Grotowski ya era director del *Teatro-Laboratorio*. Dicho fragmento le fue señalado por el decano del elenco, Zymunt Molik, al oírle emplear una terminología parecida a la de Artaud —un francés casi desconocido en Polonia— en el transcurso de una conferencia titulada *Alquimia en el Teatro* (justamente alquimia; magia; transmutación). En cuanto al *Teatro y su doble* Grotowski sólo tomará contacto en 1964. Ese texto inencontrable era por entonces motivo de una reedición¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibidem*, 67. No obstante, otros autores difieren, como Luis Cardoza y Aragón, quien publica un texto bajo el título de *Artaud en México*, en el que confiesa: «Lo de Grotowsky (logré verlo en México) no es lo que Artaud presentía, adivinaba, creaba en su imaginación», Fabbienne Bradu, *Artaud, todavía*, 179.

¹¹¹ Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 183.

¹¹² Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (ed.), «Encyclopedia. Active Culture», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/active-culture> [Consulta: 23/02/2019].

¹¹³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son doublé*, 10.

¹¹⁴ Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 184.

Le théâtre et son double fue difundido ampliamente desde su publicación y a lo largo de todo el siglo XX. El libro llegó a manos de Judith Malina y Julian Beck a partir del *Untitled Event* organizado por John Cage en 1952. Más allá del mundo de las artes escénicas, y avanzando décadas, el teatro de la crueldad es evocado una y otra vez como referente. Hakim Bey (seudónimo del hetedoroxo escritor neoyorkino Peter Lamborn Wilson) lo menciona cuando expone su idea del «terrorismo poético» en *CAOS. Los pasquines del anarquismo ontológico*, publicado en 1985¹¹⁵.

Más allá de ser leído o no, de ser traicionado o no, encontramos correspondencias o confluencias entre el universo de Artaud y el universo del *performance art* de segunda mitad del pasado siglo: la violencia que las cosas ejercen sobre nosotros, el conflicto entre cuerpo y mente, la lucha encarnizada por la libertad, la autolesión, la abyección ... No podemos evitar recordar a David Nebreda: fotógrafo, performer, vegetariano, esquizofrénico, encerrado en su piso de Madrid, ayunando y autorretratando su cuerpo cruelmente¹¹⁶. Sufrió, contra su voluntad, periódicos ingresos en hospitales debido a su desequilibrio mental.

Por otro lado, la influencia de Artaud y los intentos de aproximación práctica a su teatro, acercan las tradicionalmente consideradas disciplinas separadas del teatro y de la danza. Como se puede observar en las danzas de los balineses, en la danza Odissi, en el Kathakali, en el Nô, en la Ópera de Pekin, en la danza Butoh; lo teatral puede ser bailado y la danza puede ser teatral. Muchas compañías actuales, como la *Troubleyn/Jan Fabre performing arts* —cuyo orígenes pertenecen al paradigma que aquí estudiamos—, están formadas tanto por actrices y actores, como por bailarines y bailarinas¹¹⁷. *La era Artaud: cada vez más cerca de cumplirse los cien años desde la publicación de El teatro y su doble*, esta era aún no puede darse por clausurada.

¹¹⁵ Este ensayo, junto al famoso *T.A.Z. Temporary Autonomous Zone (T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma)*, de 1991, está editado y publicado por Enclave de Libros, 2014.

¹¹⁶ Véase la serie de fotografías *Autorretratos*. Destacamos *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo* (1989). Para una contextualización de su obra dentro de un estudio más amplio sobre el arte corporal, véase: Teresa Aguilar García, «Estéticas del dolor», *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Madrid: Casimiro Libro, 2013.

¹¹⁷ Web oficial de *Troubleyn/Jan Fabre performing arts*: www.janfabre.be [Consulta: 27/12/2018].

Generación tras generación, sus renovadas fuerzas se han propagado hasta tal punto que, ya desde los años 70, hacer algo nuevo se convierte en un desafío¹¹⁸.

Hasta aquí la segunda clave de aproximación a la nueva escena con la que delimitamos el paradigma artístico sobre el que se apoya nuestra investigación. A continuación, nos detenemos en la tercera clave introductoria de este primer capítulo. Describiremos las *prácticas anómicas de emancipación e hibridación* por las que el paradigma de las artes performativas contemporáneas supone una transgresión con respecto a la tradición precedente, a raíz de una *crisis de la representación*.

¹¹⁸ «La mayoría de los temas de la obra de Artaud que habían sido exóticos se han convertido, en la última década, en tópicos: la sabiduría (o falta de sabiduría) que proporcionan las drogas, las religiones orientales, la magia, la vida de los indios norteamericanos, el lenguaje corporal, el viaje a la locura...; la rebelión contra la “literatura” o el beligerante prestigio de las artes no-verbales; la reconsideración de la esquizofrenia; el uso del arte como violentación del público; la necesidad de la obscenidad», Susan Sontag, *Aproximación a Artaud.*, 67.

1.3. PRÁCTICAS ANÓMICAS TRAS LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN

Una vez delimitado el paradigma artístico-escénico, veamos cuáles son las prácticas anómicas —contra-convencionales— por las que decimos que tal paradigma transgrede la tradición precedente. Toda revolución, con su consecuente cambio de paradigma, coincide con una crisis. La crisis de la representación es un fenómeno que precede a las prácticas anómicas de emancipación e hibridación de las artes performativas contemporáneas. Este asunto es fundamental para poder enfrentarnos a la pregunta que formulábamos al comienzo: ¿Se pueden entender las artes performativas contemporáneas? Al transgredir los códigos clásicos, la nueva escena plantea el siguiente interrogante: ¿Cómo entender una realización escénica cuando se dice de ella que *no es una representación*?

Jacques Derrida diagnostica una *clausura de la representación* para las artes del acontecimiento, a través de la reflexión en torno al teatro de la crueldad artaudiano. Escribe:

Si hoy en día, en el mundo entero —y tantas manifestaciones lo atestiguan de manera impactante— toda la audacia teatral declara, erróneamente o con razón, pero con una insistencia cada vez mayor, su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, tiene valor de cuestión *histórica*. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en el devenir de las formas teatrales o porque ocupe un lugar en la sucesión de los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación¹¹⁹.

Más adelante, continúa:

El teatro de la crueldad ahuyenta a Dios de la escena. No pone en escena un nuevo discurso ateo, no presta la palabra al ateísmo, no entrega el espacio teatral a una

¹¹⁹ Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation», *L'écriture et la différence*, 343.

lógica filosofante que proclame una vez más, para nuestra mayor fatiga, la muerte de Dios. Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y en su estructura, habita o más bien *produce* un espacio no-teológico¹²⁰.

En el principio fue el Verbo: la palabra de Dios. La escena teológica es la que está dominada por la palabra, que es representación de la realidad. Sin embargo, a principios del siglo XX se hace evidente el hecho de que el arte ha dejado de reconocer la autoridad de la palabra; esto es, del signo divino. A partir de este momento, la preocupación de los artistas escénicos no será representar un texto, que a su vez represente la realidad. Y el sentido no se funda ni en el texto, ni en la palabra, ni en la representación.

En 1902, Hugo von Hoffmannsthal publica la *Carta de Lord Chandos*, en la que un supuesto escritor británico se dirige al filósofo Francis Bacon para explicarle el motivo de su total renuncia a la actividad literaria: «Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa»¹²¹. Según la arqueología de Michel Foucault, en el siglo XIX se produce la desaparición de la *representación* como fundamento de todos los órdenes¹²². Tal desaparición es causa de la pérdida de la capacidad de habla. Con Hoffmannsthal comprobamos que, al comienzo de la nueva centuria, la crisis de la representación es origen y síntoma de una crisis del lenguaje. Por ende, de una crisis del signo (de cualquier tipo de signo), y no sólo de las palabras, que extraviadas, no alcanzarían a las cosas¹²³. La clausura de la representación diagnosticada por Derrida no es un hecho aislado en el contexto de las artes escénicas contemporáneas. Efectivamente, podemos constatar que a principios de siglo XX se produce para el pensamiento y el arte occidentales una crisis de la representación.

¹²⁰ *Ibidem*, 345.

¹²¹ Hugo von Hoffmannsthal, *Carta de Lord Chandos*. Seguida de *La herrumbre de los signos: Hoffmannsthal y La Carta de Lord Chandos* por Claudio Magris, Madrid: Alianza Editorial, 2008, 17.

¹²² Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 8.

¹²³ En un guión de cine escrito por Antonin Artaud, *Los dieciocho segundos*, el protagonista tiene un problema muy parecido al de Lord Chandos: «Es víctima de una extraña enfermedad. Es incapaz de concretar sus pensamientos; conserva entera su lucidez, pero cuando se le presenta un pensamiento, cualquiera que sea, no puede darle una forma exterior, es decir, traducirlo en los gestos y palabras apropiados», Antonin Artaud, *El cine*, 84.

Lo que le ocurre a Lord Chandos es similar a lo que le sucedería si mirase a través de un microscopio: la distancia entre sujeto cognoscente y objeto conocido se estrecha considerablemente. Esta cercanía extrema impide construir la representación *última* del objeto. Más que de una imposibilidad de elaboración representativa, se trata de la imposibilidad de que la representación se mantenga en pie, sostenida en el tiempo. La *presencia*, estímulo o dato sensorial al que se accede por cercanía en el *presente* inmediato, posee un sentido que desborda a la representación, y la quiebra.

Nada acaba aquí. Es tras la irrupción de la presencia cuando se engendran una infinidad de nuevas representaciones que volverán a entrar en crisis. Un ciclo, un eterno retorno: como cortar la cabeza del monstruo y que le crezcan tres. Lord Chandos rememora entre lamentos: «Todo se me deshacía en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto»¹²⁴. El objeto de su percepción se multiplicaba incesantemente, propiciando una multiplicación simultánea de los conceptos y de las representaciones. Así, la palabra-concepto sólo podría hacer justicia a una de las infinitas partes percibidas de la realidad.

Como señala Claudio Magris en el epílogo a la Carta, «Lord Chandos ha descubierto la insuficiencia de este sistema de signos»¹²⁵ que es el lenguaje verbal. Tal descubrimiento brinda la maravillosa oportunidad de extender la comprensión, la comunicación y la expresión de la percepción bajo el entretejido de la articulación de otros lenguajes (muchos de ellos por inventar, muchos de ellos al margen de lógicas sintácticas). Lord Chandos está buscando otras lenguas con las que poder compartir, afuera, el habla muda de las cosas, que en su experiencia interna establecen relaciones innominadas con sensaciones y abstracciones:

[...] la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido¹²⁶.

¹²⁴ Hugo von Hoffmannsthal, *Carta de Lord Chandos*. Seguida de *La herrumbre de los signos: Hoffmannsthal y La Carta de Lord Chandos* por Claudio Magris, 19.

¹²⁵ *Ibidem*, 54.

¹²⁶ *Ibidem*, 31.

Esta crisis es el desvelo de quien no encuentra la última palabra. De quien no encuentra la representación fiel definitiva: aquella que paralizaría la celeridad de las cosas como siendo alcanzadas por la mirada de Medusa. Aún a pesar de la angustia del Lord de Hoffmannsthal, las cosas aún pueden conectarse con los signos. El problema está precisamente ahí: en un embrollo relacional, una infinidad de signos y de percepciones se confunden entre sí. El pensamiento contemporáneo es aquel que despierta ante la inevitable certeza de que los signos mismos —y con ellos, los pensamientos y conceptos— son parte de la vida, de que los signos también son cosas.

Si viajamos en el tiempo poco más de un siglo atrás, encontraremos, en uno de los textos más reconocidos de la historia de la filosofía europea, los primeros indicios de la desaparición de la representación, que Foucault consideraba definitiva de la *episteme* del siglo XIX. En la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, publicada en 1790, están las pistas que pueden hacernos entender los orígenes del malestar de Lord Chandos. Kant hace relativa la experiencia estética a lo que le pase al sujeto y no a las propiedades del objeto¹²⁷. El juicio de gusto, aunque sea universal, es subjetivo. Lo que es bello, lo es en relación al sujeto.

Esto produce, por un lado, la imposibilidad de conocer el objeto, excluyendo así que las cosas y las vivencias sean abarcables por los conceptos. Y por otro lado, la universalidad que todavía intenta conservarse, se ve abocada, cada vez más, a su futura e inevitable imposibilidad. Así, la representación se precipita hacia la fragmentación. La actitud que se le exige al sujeto de la experiencia estética kantiana permite la distancia suficiente para que la representación pueda mantenerse en una precaria estabilidad. Muy pronto, todo se deshará en sus partes. Y entonces nada se podrá «abarcar ya por un concepto». Pero antes de la desintegración, Kant ya habría excluido al concepto, reiteradamente, en afirmaciones como la siguiente: «mediante el juicio de gusto (sobre lo bello), se exige a *cada cual* la satisfacción en un objeto, sin apoyarse en un concepto»¹²⁸.

¹²⁷ «El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*», Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, 132.

¹²⁸ *Ibidem*, 144.

A principios de siglo XX se hace tangible la angustia ante la fragmentación de las percepciones, de las representaciones y del sujeto. Es la pesadumbre de la pérdida de universalidad, que no es otra cosa que la muerte de Dios anunciada por Nietzsche. La integridad, la unidad, tendrán ahora que intentar buscarse en la experiencia vivida. Decíamos que, para el pensamiento contemporáneo, los signos son parte de la vida. Son cosas. ¿Son, entonces, las cosas las que significan? ¿O significan en relación a los sujetos y a sus acciones?

La crisis de la representación deriva en una crisis de la estructura jerárquica en la que se ordenan y definen las relaciones entre cosas y signos, así como las relaciones entre sujeto y mundo. Postular que la realidad se agota en una última representación, que hay que sostener hasta el fin, es reproducir «formas discursivas y realizativas [*performativas*] de dominación»¹²⁹. La estructura domina al sujeto. Y la desestabilización de esa estructura, con la consecuencia de un desafío a esa dominación, también ocurre en el seno de la experiencia subjetiva. Recordemos la famosa cita wittgensteniana: «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo»¹³⁰. Mi lenguaje no es el único, y los límites pueden ser transgredidos. De ahí que la crisis del signo sea «ante todo crisis del sujeto, que no sabe ya situarse como centro jerárquico de la frase, como punto de visión desde donde encuadrar y organizar el mundo»¹³¹.

En la escena contemporánea, la crisis de la representación se concreta en la desaparición del *personaje* como elemento representativo esencial¹³². El actor ha

¹²⁹ André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Centro Coreográfico Galego; Barcelona: Mercat de les Flors; Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2009, 88.

¹³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 163.

¹³¹ Hugo von Hoffmannsthal, *Carta de Lord Chandos*. Seguida de *La herrumbre de los signos: Hoffmannsthal y La Carta de Lord Chandos* por Claudio Magris, 66.

¹³² Hay que advertir de que la crisis de la representación no implica la negación rotunda de la posibilidad representativa; tampoco conlleva la cancelación total del personaje. Incluso en el ámbito de la danza y del *performance art* encontramos, para nuestra sorpresa, personajes. En danza, los personajes pueden nacer de la integración de opciones corporales ajenas a la corporalidad cotidiana del bailarín (Véase Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 127). En *performance art*, tenemos el ejemplo de Eleanor Antin. En *El rey* (1975), se convertía en uno de los personajes de sus fantasías: transmutaba en su *yo* masculino, colocándose uno a uno los pelos de la barba (Véase Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 176).

perdido, como le pasa a Lord Chandos con la escritura, la capacidad de expresarse bajo la su(b)jeción de la identidad del personaje. La performer, la actriz o la bailarina, no representa personajes, sino que ejecuta acciones¹³³. Este no es el único síntoma de la crisis de la representación que se manifiesta en la nueva escena. Las artes escénicas, al no poder ser representativas —por eso se convierten en *artes del acontecimiento*— no pueden satisfacer los presupuestos estéticos clásicos. Las prácticas performativas contemporáneas son prácticas anómicas, es decir, contraconvencionales. La crisis de la representación precede y justifica a las prácticas anómicas de emancipación y de hibridación de la nueva escena. Éstas son las que describimos a continuación.

1.3.1. Voluntad de soberanía y emancipación de las artes performativas

Hay una voluntad de soberanía en las artes performativas contemporáneas, de estar por encima de los discursos hegemónicos que dictan qué es el arte y cuáles son sus modos de efectución. Hacerse soberanas implica dictar leyes propias. Hacerse autónomas es darse a sí mismas la norma. La conquista de este privilegio pasa por un proceso interminable de liberaciones que apuntan hacia la independencia y la emancipación. Esto es, hacia la abolición de toda servidumbre: de servir a la pintura, a la estructura dramática tradicional, a instituciones museísticas, a las exigencias de

¹³³ Para Esther Ferrer, «en la *performance* hay presencia y no representación. El *performer* no es un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción, con neutralidad», Margarita Aizpuru (et. al.), *Esther Ferrer. Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara. De la acción al objeto y viceversa*, Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, 1997, 17. Esta declaración, tan asumida para el *performance art*, no contradice la concepción vanguardista del teatro o, por supuesto, de la danza postmoderna. Grotowski emplea la metáfora del personaje como trampolín: impulsa al actor, pero nunca debe considerarse una meta (Véase Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 374). Para Peter Brook, el proceso de preparación del personaje es un vaciado, es decir, comparable a la vía negativa de Grotowski cuyo principio fundamental es la eliminación (Véase Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 125). Por eso Jodorowsky se refiere al ex actor: aquel que «no actúa en una representación, y ha eliminado totalmente al “personaje”», Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 320.

la industria cultural y espectacular, a la literatura, a ideologías, al mercado, al pensamiento estandarizado que fundamenta un sistema socio-político concreto, a los tabúes, a las prohibiciones... El esfuerzo de emancipación se traducirá en una apuesta por la especificidad artística, por la independencia con respecto a la literatura y a la narración, por la desjerarquización de las relaciones (entre creadores, entre artistas y espectadores, entre cuerpo y espacio, e incluso entre las diferentes partes del cuerpo) y, por último, por los espacios alternativos al teatro o a la galería.

Identificamos, pues, como primer vector de la emancipación lo siguiente. Las nuevas artes del acontecimiento delimitan sus áreas de especificidad. La escena se vuelve austera, pudiendo prescindir de textos dramáticos, del vestuario, de la música, de la iluminación, de los accesorios, del maquillaje, etc. Ello supone una defensa de los medios específicos de cada arte, como se puede comprobar tempranamente en los escritos de Vsévolod Meyerhold:

Había querido mostrar que la teatralidad pura no tenía necesidad de estar ayudada por las artes plásticas y que un verdadero actor sabe actuar sobre el espectador únicamente por el poder de su arte desnudo, sin tener que recurrir a los medios auxiliares¹³⁴.

Estos primeros empeños emancipatorios marcarán un rumbo que orientará posteriormente al teatro pobre grotowskiano. Así como Artaud se propuso encontrar los medios específicamente teatrales, el Teatr Laboratorium hace de la pobreza de medios técnicos su mejor recurso¹³⁵. Escribe el director polaco:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y «viva»¹³⁶.

¹³⁴ Vsévolod E. Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1982, 195.

¹³⁵ Según Susan Sontag, Antonin Artaud insiste en «purgar al teatro de cuanto le es ajeno», Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 28. «Artaud obliga a que la escena adquiera una extraordinaria austeridad —hasta el extremo de excluir cualquier cosa que no tenga una función propia», *Ibidem*, 29.

¹³⁶ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 4.

La emancipación de la escena contemporánea pasa por contentarse con lo que se tenga de propio, aunque lo que se tenga sea muy poco o, más bien, parezca muy poco. Así, la «pobreza» fue condición necesaria para el nacimiento de un nuevo teatro¹³⁷.

Encontramos, entonces, una concomitancia entre la reivindicación de la especificidad y cierta austeridad. Parece que esto es generalizable a todo el paradigma de las artes performativas de los años sesenta y setenta. Por ejemplo, y a pesar de la poca sobriedad de los efímeros pánicos, en uno de los textos fundadores del movimiento, *¡Sacar el teatro del teatro!* (1963), se dice: «El empleo de decorados y vestuario se sustituirá por objetos activos, tan efímeros como la euforia del ex actor»¹³⁸. El decorado clásico y pesado, tan difícil de cambiar y de desplazar, se empieza a sustituir por objetos activos, accesorios móviles, e incluso por materiales perecederos u orgánicos. Si aún hay algo en el espacio además de cuerpos, ese algo será perecedero o será destruido.

En la misma línea, la danza contemporánea se muestra soberana haciendo eco de la defensa de sus medios específicos. En 1965, Yvonne Rainer escribe el *NO manifesto (NO Manifesto)*. Detengámonos en él:

NO al espectáculo no al virtuosismo no a transformaciones ni a la magia ni al hacer creer no al glamur ni a la trascendencia de la imagen de estrella no al heroísmo ni al anti-heroísmo no a la imagería basura no al involucramiento del performer o del espectador no al estilo no al amaneramiento no a la seducción del espectador por las artimañas del performer no a la excentricidad no a conmover o ser conmovido¹³⁹.

¹³⁷ Uno entre tantos otros ejemplos pudiera ser el Odin Teatret. Eugenio Barba reunió en su compañía a las actrices y a los actores que no habían sido aceptados por las escuelas oficiales: los «outsiders» los que se quedaron fuera del circuito académico, institucional, profesional y comercial. Véase Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 222.

¹³⁸ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 321.

¹³⁹ «NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved», Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 20-21.

La danza postmoderna, en su radicalidad, es una danza ascética. Este ascetismo es reconocido en Rainer por la historiadora y crítica de danza Sally Banes¹⁴⁰. La fundadora del Grand Union niega la *espectacularidad* dos años antes de que Guy Debord escriba *La Société du spectacle*¹⁴¹. Así pues, la *vía negativa* de la técnica actoral de Grotowski, la destrucción pánica y el NO de Rainer, entre otros, afirman un área de actuación donde situarse voluntariamente sin obedecer a mandatos ajenos.

Hasta aquí hemos visto que el esfuerzo de emancipación de las artes performativas contemporáneas se traduce, en primer lugar, en una apuesta por la especificidad artística. En segundo lugar, identificamos una independencia de estas artes con respecto a la obra literaria. Fischer-Lichte responsabiliza a futuristas, a dadaístas, a surrealistas, a la Bauhaus, a Edward Gordon Craig, a Meyerhold, y a Artaud del desprecio por el teatro literario¹⁴². Si lo específico de las artes que aquí se investigan—y lo que tienen en común todas ellas— es la acción e interacción de cuerpos (orgánicos e inorgánicos), el lenguaje verbal es prescindible. La tradición de la *Commedia dell'arte*, mucho más antigua que el teatro psicologista del siglo XIX contra el que embisten las vanguardias y las neovanguardias, es un gran ejemplo de un arte de acción nacido del silencio, debido a la prohibición del uso de la palabra. La acción construye realidad, no relato. Por eso, puede ser muda.

Debido a la aceptada evidencia de que el lenguaje verbal es prescindible, los textos dramáticos clásicos dejarán de ser indispensables, o al menos, la actitud frente a ellos será más irreverente. En los años sesenta, muchas compañías teatrales escribían y firmaban en colectivo sus propias obras¹⁴³. El Teatr Laboratorium, en

¹⁴⁰ Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 2011, 7.

¹⁴¹ La postura de la bailarina estadounidense frente a la imagen espectacular tiene algo de ambiguo. Ella reconoce su trabajo como una actividad que forma parte del entretenimiento de una audiencia. Rainer se confiesa una hacedora de espectáculos («*a maker of shows*», Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 24). A la vez, no resulta arriesgado tildar de irónica esta declaración, junto a su petición de que haya hombres patrullando los pasillos para vender caramelos y helados en los descansos.

¹⁴² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 277.

¹⁴³ Ejemplos de ello son *The Serpent* (1968) y *The Mutation Show* (1971), firmados por el Open Theater (Véase Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 156). *US* (1966), una obra sobre la guerra del Vietnam realizada por el grupo de *happening* del Royal Shakespeare Theatre (dirigido por

cambio, tomaba textos clásicos y los alteraba hasta el extremo de acometer sacrilegios, según el juicio de la época¹⁴⁴. Grotowski usaba la preposición «según», en sustitución a la preposición «de», seguida del nombre del autor del texto literario en el que se basaban los montajes teatrales, para demostrar la autonomía con respecto a él¹⁴⁵.

La independencia frente a la obra literaria no será solo liberación necesaria para el teatro, sino también para la danza y para las nuevas artes del acontecimiento. La danza dejará de ilustrar temas basados en la mitología o en la imaginación novelesca, gracias a innovaciones como las de Merce Cunningham¹⁴⁶. Se abren, así, otras posibilidades para la composición escénica¹⁴⁷. La estocada que se le da al texto escrito, alcanza a la estructura narrativa. Finalmente, con lo que se rompe es con un orden lineal que rija la sucesión de acciones/acontecimientos. Esta inoperatividad de lo narrativo es fácilmente reconocible en el *performance art*. Advertimos, a pesar de todo esto, que la independencia con respecto a la obra literaria o al relato no supone una eliminación de la producción de textos a raíz de los procesos creativos. Hay gran cantidad de documentación textual escrita por los propios *performers*, guiones de teatro y de happening, notaciones coreográficas, manifiestos, etc.

Peter Brook) tenía la particularidad de que se construyó sin tener ningún texto escrito por ningún dramaturgo, ni clásico, ni contemporáneo. (Véase Peter Brook, *The Empty Space*, 27)

¹⁴⁴ Usaba comúnmente textos clásicos de la literatura polaca: «Mickiewicz (1798-1855), Slowacki (1809-1849), Krasinski (1812-1859) [...] Wyspianski (1869-1907)». También, clásicos universales como el *Fausto* o *Hamlet* (Véase Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 72-73). «En cuanto al *Fausto*,... hubo dos puestas, la primera según Goethe [...], la segunda según Marlowe. De inmediato [Grotowski] pensó en una síntesis de todos los Faustos, resultante de un montaje de textos. Y es justamente este criterio el que adoptó en *Apocalypsis cum Figuris*. Utiliza allí textos extraídos de la Biblia, Dostoievski, T.S. Eliot y Simone Weil», *Ibidem*, 143.

¹⁴⁵ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 93.

¹⁴⁶ Jacques Baril, *La danza moderna*, 234.

¹⁴⁷ Podemos pensar en relación a estas nuevas posibilidades de una composición no narrativa en un otro referente de la danza postmoderna: «Alwin Nikolais propuso las claves de una estética de la composición basada sobre todo en los datos internos de la materia coreográfica, lo que él denomina “abstracción”, es decir, de hecho una manipulación extremadamente concreta del material por sí mismo y no al servicio de un relato o de una expresión subjetiva», Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 199-200.

En tercer lugar, otra táctica de emancipación de la nueva escena es la desjerarquización. Primero, de las relaciones entre creadores. El grupo de danza iniciado por Yvonne Rainer en 1970, el Grand Union, no estaría liderado por ella, pues se había formado con la idea de que la dirección fuera rotativa y las decisiones se tomaran en conjunto¹⁴⁸. La jerarquía se sustituye por un modelo horizontal de organización. Laurence Louppe interpreta esto como parte de la revisión que los contemporáneos harán de la estructura de compañía heredada de la danza moderna, poco democrática¹⁴⁹. ¿Hasta qué punto el poder de decisión estaría descentralizado, y la autoría disuelta en el colectivo? No pudiendo contestar a esta pregunta, sí que podemos aseverar que la autoridad del director y, antes, la del autor, estaba siendo cuestionada. En teatro, se critica la figura del *director-demiurgo*¹⁵⁰.

La desjerarquización, en danza, pasa por un abandono de la aspiración vertical por lo supraterrrenal. El virtuosismo en la elevación deja de ser la prioridad en torno a la que pivota toda la poética de la danza occidental. Se gana peso y gravedad. Se baja a tierra¹⁵¹. Esto tiene su coste, como advierte André Lepecki: «El suelo tiene ranuras y grietas, es frío, doloroso, caliente, apestoso, sucio. El suelo pincha, hiere, se agarra, produce rasguños»¹⁵². En la incomodidad de estas fallas, de esta rudeza, de esta dureza, se descubre la nueva relación del cuerpo con el espacio.

El teatro, el auditorio, el museo, la galería: estos eran los espacios habituales. La arquitectura impone una determinada relación con el espacio y con los

¹⁴⁸ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, 106.

¹⁴⁹ «En Estados Unidos, hay que mencionar la época legendaria del Grand Union, fundado por Yvonne Rainer, con el objetivo de democratizar la estructura jerárquica de la compañía de danza heredada de la *modern dance*: nada de coreógrafo, igualdad de posición ante el acto creador», Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 225.

¹⁵⁰ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 281.

¹⁵¹ «Claro que los primeros coreógrafos modernos rechazaron esa estética [clásica] en la década de 1930, al ir hacia la tierra para descender de la perspectiva aérea que fue el triunfo del ballet, desechando sus calzados para restablecer el contacto con el suelo», en Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 7. Banes se refiere aquí a los inicios de la danza moderna; la danza contemporánea posterior a Martha Graham va aún más lejos en el rechazo por la curva tensa en el pie del bailarín de ballet, optando por una mayor relajación. Véanse las posturas anatómicas de Yvonne Rainer o de Trisha Brown.

¹⁵² André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, 178.

espectadores¹⁵³. Por eso, en la segunda mitad del siglo XX se hace habitual salir a las avenidas, a los parques y a los bosques; visitar los edificios vecinos, montar una escena en el museo y bajar al patio de butacas del teatro. Algunos artistas más drásticamente que otros —Ben Vautier (*Fluxus Théâtre*) fantaseaba con prender fuego al teatro y quemar a los espectadores¹⁵⁴ — rechazan la utilización de la sala tradicional.

Ésta es la última apuesta emancipatoria de la nueva escena: ya no depende de un lugar específico para llevarse a cabo. El escenario de las artes performativas puede ser cualquiera: calles, naves industriales, universidades... Kaprow dirá que todo puede ocurrir en un supermercado o mientras conduces un coche¹⁵⁵. El artista neoyorkino subraya, como distintivo del happening, el *contexto* en el que se efectúa. Puede ser al aire libre o, por ejemplo, en lotfs, casi siempre ante una audiencia de muy pocas personas¹⁵⁶. Joseph Beuys, Ana Mendieta, y tantas otras, encontraron en la naturaleza salvaje los mejores parajes.

Los coreógrafos del Judson Dance Theater realizaron muchas de sus piezas en lugares pocos convencionales, fuera del estudio. Ejemplos de ello son *Satisfying Lover* (1967) y *State* (1968) de Paxton, y *Leaning Duet* (1970) de Trisha Brown¹⁵⁷. Deborah Hay realizó *Hill* (1972) en una colina¹⁵⁸. Trisha Bown hizo a los bailarines andar en sentido perpendicular a las paredes o colgados del techo en *Walking on the Wall* (1971) y *Man Walking Down Side of Building* (1969)¹⁵⁹. La toma de la ciudad

¹⁵³ Para Jodorowsky, debería de suceder al contrario: «Los teatros imponen los movimientos corporales, en lugar de que sea el gesto humano el que determine la arquitectura», Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 319.

¹⁵⁴ Bernard Blistène (et. al.), *Un teatro sin teatro*, 134.

¹⁵⁵ Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, 63.

¹⁵⁶ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961)», *Essays on the Blurring of Art and Life*, 17.

¹⁵⁷ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, 76.

¹⁵⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 166.

¹⁵⁹ Jacques Baril, *La danza moderna*, 273.

era idiosincrasia de aquella generación en efervescencia que vivía en un mundo convulso¹⁶⁰.

Estos son, pues, los cuatro modos de hacerse soberanas de las artes performativas contemporáneas: emanciparse de presupuestos estéticos que sean ajenos a sus áreas específicas, de la exigencia de ilustrar obras literarias, de jerarquías, y de los espacios tradicionales. En lo que sigue, nos detendremos en el fenómeno de hibridación de la nueva escena, segunda práctica anómica.

1.3.2. Intersticialidad e hibridación de la escena contemporánea

A lo largo de los siglos, nos hemos acostumbrado a clasificar y organizar las artes por disciplinas. Hemos llegado a creer incluso que, en efecto, dependiendo del medio en el que trabaje, un artista puede ser distinguido de otro recibiendo incluso un nombre profesional específico. Así, atendiendo al medio de expresión, decimos que un pintor es distinto que un músico, o que una escultura no es lo mismo que una coreografía. Este sistema de disciplinas está tan arraigado en nuestras consciencias que ha llegado a parecernos normal que las obras existan casi exclusivamente para legitimarlo. Una obra de danza convencional no tiene que hablar del mundo: lo que tiene que hacer es referirse y reforzar la propia disciplina de la danza. Para rematar, el rebrote neokantiano que protagonizó la crítica formalista estadounidense tras la

¹⁶⁰ En Nueva York, entre 1968 y los primeros setenta, tuvo una fugaz existencia un grupo de activismo feminista: las W.I.T.C.H. *Women's Internacional Terrorist Conspiracy from Hell* (Conspiración Terrorista Internacional de Mujeres del Infierno). Sharon Krebs, Nancy Kurshan, Robin Morgan y Roz Payne fueron las mujeres que, juntas, pronunciaron el conjuro fundacional del grupo. Entre exorcismos, capas, escobas, sombreros puntiagudos, rebeliones y detenciones, tanto en Nueva York como con otras ciudades (en las que aparecieron de repente más grupos de brujas), las calles se convirtieron en un espacio disponible para realizar todo tipo de acciones. Véase VV.AA. *W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno). Comunicados y Hechizos*, Madrid: La Felguera, 2014.

Segunda Guerra Mundial acabó de cerrar los límites de un sistema que necesita aislar y separar para crear la ilusión de un mundo ordenado y bajo control¹⁶¹.

Pese a que las prácticas contra-convencionales de emancipación de las artes performativas contemporáneas implicaban la defensa de lo específico de cada una de ellas, el interés no era defender las fronteras entre disciplinas. El objetivo era liberar a las operaciones artísticas de todo lo que escapase al propósito que ellas mismas se quisieran marcar. En antagonismo al rebrote neokantiano, se producía la confusión de fronteras entre los diferentes tipos de prácticas escénicas y performáticas e incluso entre estas artes y las no performativas, que fueron absorbidas por la fuerza centrípeta del giro performativo¹⁶².

Se da esta especie de doble movimiento: por un lado, las artes vivas defienden sus mundos propios; por otro, se borran fronteras entre sus mundos. Las artes se hibridan. Sostiene Lepecki que el arte contemporáneo se enfrenta a la imposibilidad de sostener el propio concepto de género artístico. Ni siquiera se trata de que el arte sea interdisciplinar o transdisciplinar; el concepto de *disciplina* queda fuera de ecuación¹⁶³. Se amplían, así, las zonas de *indiscernibilidad*, las zonas entre disciplinas, las zonas *liminales* o *intersticiales* en las que empieza a dejar de ser importante definir si lo que se está haciendo es danza, performance o instalación¹⁶⁴.

Retrocedamos un poco en el tiempo. En 1766, Gotthold Efraim Lessing publica *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía*. En base a dos figuras, el artista plástico y el poeta, el autor distingue entre «las artes del espacio» y «las artes del tiempo». Se trata de delimitar las áreas disciplinares:

¹⁶¹ Jaime Conde-Salazar, *La danza del futuro*, 49.

¹⁶² Según Erika Fischer-Lichte, «puede afirmarse que es ya con la instauración de las investigaciones sobre los rituales y de los estudios teatrales —y no con el surgimiento de la cultura de la performance en los años sesenta y setenta— cuando se produce un primer giro performativo en la cultura europea del siglo veinte», en Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 63.

¹⁶³ André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, 164.

¹⁶⁴ El antropólogo Victor Turner, a raíz de sus estudios sobre rituales, emplea el término *liminality* (*liminalidad*). Estos estudios fueron publicados en 1969. Desde entonces el término ha sido extrapolado a otros ámbitos fuera de los estudios rituales, aunque colindantes, como son los estudios sobre lo performativo. Véase Victor W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing Company, 1976.

Los objetos o sus partes que existen unos al lado de otros en el espacio se llaman cuerpos; por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura.

Los objetos o sus partes que se suceden unos a otros, se llaman en general acciones; por consiguiente, las acciones son los objetos propios de la poesía¹⁶⁵.

Los objetos propios de cada arte se excluyen entre sí. Los signos de los que dispone la pintura son aquellos capaces de expresar las propiedades visuales de los cuerpos. Los signos de los que dispone la poesía son aquellos capaces de expresar las propiedades temporales de las acciones. Hay en el fondo de este asunto una querrela entre diferentes tipos de signos. O la palabra o la imagen. ¿Acaso no es, también la palabra, como signo gráfico, imagen? Y la imagen, ¿no es concepto?

En las artes performativas contemporáneas no existe tal disyuntiva. Tanto los cuerpos como las acciones —las imágenes y los verbos—, caen bajo el dominio de la performance, de la danza o de la realización escénica. En el contexto contemporáneo, el teatro no se supedita a la poesía. El *happening* sigue siendo un arte plástica, pero no se excluye en él la dimensión temporal. Una vez que queda invalidada esta clasificación, y las artes encuentran un escenario común (el acontecimiento, la experiencia vivida), pueden hibridarse. Escribe Gilles Deleuze que la cuestión de la separación de las artes, y de su eventual jerarquía, pierde toda importancia porque hay una comunidad de las artes, un problema común¹⁶⁶.

La queja de Lessing, ante el hecho de que el arte moderno haya ensanchado considerablemente sus límites, se adscribe a un discurso que se convertía en hegemónico y que seguiría encontrando apoyo¹⁶⁷. Kant, también en la segunda mitad del siglo XVIII, establece una división entre las disciplinas de las bellas artes¹⁶⁸. Discierne entre «las artes de la palabra», «las artes de la forma» y «las artes del juego

¹⁶⁵ Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona: Editorial Iberia, 1957, 145.

¹⁶⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros, 2009, 63.

¹⁶⁷ Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía*, 52.

¹⁶⁸ Inmanuel Kant, «De la división de las bellas artes», *Crítica del juicio*, 278.

de las sensaciones». Y entre todas las artes, tanto Lessing como Kant, colocan a la poesía en un puesto de superioridad con respecto al resto¹⁶⁹.

Para la nueva escena, este privilegio concedido al «arte de la palabra» supondrá una limitación. Pascal Quignard evoca a Ptahhotep, ministro de la Vª dinastía de Egipto, enunciando que «el arte no ha recibido límites»¹⁷⁰. La historia del arte del siglo XX es la historia de un arte que quisiera no haber recibido límites. En esta historia, el sistema occidental de clasificación de las disciplinas artísticas va quedando obsoleto, mientras el mestizaje de medios se hace cada vez más patente:

El teatro venía tomando desde hacía tiempo procedimientos desarrollados en el campo del arte de la performance —como las realizaciones escénicas en lugares inusuales y en nuevos espacios, la exhibición de cuerpos enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performers. Entre tanto, el arte de la performance había empezado a emplear sin mayores problemas procedimientos antes denostados como, por ejemplo, la narración de historias, la creación de ilusión o la inclusión del recurso al «como si»¹⁷¹.

Algo similar se produce entre teatro y danza. Los coreógrafos toman del teatro gestos que la danza había perdido¹⁷². El teatro, adopta recursos y técnicas de la danza contemporánea. Asimismo, se dan retroalimentaciones entre danza y *performance art*. Si consultamos las anotaciones que elaboró Kaprow al idear el célebre *18 happenings in 6 parts*, encontraremos dibujos de secuencias de movimientos corporales. Son, en definitiva, pautas coreográficas para su posterior ejecución. Este es un ejemplo de la confluencia entre medios, punta de iceberg del gran «espíritu de anarquía estética» que acaba por ser la única propiedad definitiva ostensible para muchas manifestaciones artísticas. Pensemos en las *acciones totales*

¹⁶⁹ Lessing, considera a la poesía la más amplia de las artes, «...que se vale de medios que la pintura no podría alcanzar...», Gotthold Efraim Lessing, *op. cit.*, 102. Inmanuel Kant viene a corroborar esta postura en «Comparación del valor estético de las bellas artes entre sí», *op. cit.*, 286.

¹⁷⁰ Pascal Quignard, *Retórica especulativa*, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006, 125.

¹⁷¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 100.

¹⁷² Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Barcelona: Alba Editorial, 2003, 233.

de Günter Brus, en las que se combinan elementos pictóricos, musicales, literarios, fílmicos y teatrales¹⁷³.

Las artes de voluntad emancipatoria, hibridadas y liminales, que constituyen el paradigma experimental de la nueva escena tras la crisis de la representación, sólo pueden ser pensadas si nos situamos, como ellas, en los *intersticios*. Un intersticio es un espacio entre (*inter*) dos estados fijos, inmóviles. Situarse en el intersticio es estar en movimiento continuo. Un intersticio puede ser, también, espacio abierto entre dos cuerpos. «El espacio es lo que está afuera. Es el aire. Pero el aire también entra y sale del cuerpo. Y, al entrar, abre espacios dentro»¹⁷⁴. Así, «los cuerpos son el espacio abierto»¹⁷⁵. El tejido intersticial, en la actualidad considerado órgano, se conoce como «tejido miofascial», «tejido conjuntivo» o «tejido conectivo». Tiene aspecto de malla. Está bajo la superficie de la piel, rodeando arterias y venas, revistiendo el tejido fibroso entre los músculos y cubriendo nuestros tractos digestivos, pulmones y sistemas urinarios. Está entre todas las células. Intersticio: un espacio entre dos cuerpos. Intersticio: un *entre* los cuerpos, dentro de los cuerpos.

Entre cuerpos, entre límites, entre fronteras, entre líneas. *Pensar «entre»* es una práctica anómica, fuera de la norma. Es también una táctica, un método que busca la dislocación de un sistema de pensamiento. Compartimos con Derrida que:

Nuestro discurso pertenece irreductiblemente al sistema de oposiciones metafísicas. No se puede anunciar la ruptura de esa pertenencia más que mediante una *cierta* organización, una *cierta* disposición *estratégica* que, dentro del campo y de sus poderes propios, volviendo contra él sus propias *estratagemas*, produzca una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema¹⁷⁶.

Como una bisagra entre polaridades, se dispone estratégicamente nuestra investigación. Frente a las dicotomías, sobre las que se sostiene el sistema reflexivo

¹⁷³ Mela Dávila (ed.), *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Actar, 2005, 166.

¹⁷⁴ Lucas Condró y Pablo Messiez, *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*, Madrid: Continta me tienes, 2016, 42.

¹⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 16.

¹⁷⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, 34.

del pensamiento occidental, existe la posibilidad de hacer una filosofía en el devenir entre (*inter*) conceptos. Porque allí es donde se sitúan las prácticas y las poéticas que investigamos. Es el *entre-deux*: el entre-dos, el entre-cuerpos en el que, decía Cunningham, se genera el texto coreográfico¹⁷⁷. Esta bisagra es también la *articulación* que, según Derrida, es la *diferencia*¹⁷⁸. La *brisure*: la brecha, la fractura, la juntura. Para ir al intersticio y articular un pensamiento que admita la ambigüedad, hay que pasar primero por todas las dicotomías. Esto bien lo supieron Deleuze y Guattari, para quienes los dualismos son el enemigo, «pero un enemigo absolutamente necesario, el mueble que no cesamos de desplazar»¹⁷⁹.

Existe una infinidad de dicotomías: mente/cuerpo, representación/presencia, actor/espectador, inconsciente/consciente, animal/humano, femenino/masculino, exterior/interior, físico/psíquico, unidad/multiplicidad, etc. Los más turbadores, para Donna Haraway, autora del *Cyborg Manifesto*, son: «yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial, dios/hombre»¹⁸⁰. Las artes performativas han planteado salidas a estos dualismos tradicionales, de forma explícita¹⁸¹. Hay, en concreto, un dualismo del que tanto las artes performativas como la filosofía contemporánea han propuesto salidas. Hablamos de la separación entre mente y cuerpo o alma y carne.

Si realizamos una relectura de las *Méditations Métaphysiques* (*Meditaciones Metafísicas*) de René Descartes, publicadas por primera vez en latín en 1641, se puede observar cómo la división entre la mente y el cuerpo está asentada desde la primera de ellas. Se podría afirmar, incluso, que las *Meditaciones* radican precisamente en esa división. Que emergen de esa separación. En el resumen a las seis meditaciones, afirma «que lo que concebimos clara y distintamente como

¹⁷⁷ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 69.

¹⁷⁸ «La différence est l'articulation», Jacques Derrida, *De la gramatologie*, 96.

¹⁷⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les Éditions de Minuit, 31.

¹⁸⁰ Donna Haraway, *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Barcelona: Puente Aéreo Ediciones, 2016, 100.

¹⁸¹ Compartimos la afirmación, con respecto a la danza contemporánea, de Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 75.

substancias diferentes, como se conciben el espíritu y el cuerpo, son en efecto substancias diversas y realmente distintas las unas de las otras»¹⁸². En la meditación primera, Descartes duda de los sentidos y de la existencia del cuerpo. Dice así: «Me consideraré a mí mismo como sin manos, sin ojos, sin carne, sin sangre, sin sentido alguno, y creyendo falsamente que tengo todas esas cosas»¹⁸³. Aunque se trate de una duda metódica, la conclusión de Descartes acaba por ser que la existencia se fundamenta en el ejercicio del pensamiento, y no en la extensión y la acción del cuerpo, que es una substancia distinta y sin una firme densidad ontológica.

Un siglo después de la publicación de las *Méditations Métaphysiques* y coincidiendo con el año de publicación de la *Crítica del juicio* kantiana, en 1790, se publica *The Marriage of Heaven and Hell* (*El matrimonio entre el cielo y el infierno*) del poeta, pintor y grabadista William Blake. Leamos parte de un fragmento contenido al comienzo del libro, titulado «*The Voice of the Devil*» (*La voz del Diablo*):

Todas las Biblias o códigos sagrados son causa de los siguientes errores:

- I. Que el hombre posee dos principios existenciales, un Cuerpo y un Alma.
- II. Que la Energía, llamada Mal, es sólo procedente del Cuerpo; y la Razón, llamada Bien, es sólo procedente del Alma.
- III. Que Dios atormentará al hombre en la Eternidad por seguir sus Energías.

Pero los siguientes contrarios son verdad:

- I. El hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma. Eso que se llama Cuerpo es una porción del Alma percibida por los cinco sentidos, entradas principales al Alma en esta época.
- II. La Energía es la única vida, y procede del Cuerpo, y la Razón es el límite o la circunferencia externa de la Energía.
- III. La Energía es el Deleite Eterno¹⁸⁴.

¹⁸² René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris: GF-Flammarion, 1992, 50.

¹⁸³ *Ibidem*, 67-69.

¹⁸⁴ William Blake, *The marriage of heaven and hell*, Boston: J. W. Luce and company, 1906, 8-9.

«All Bibles or sacred codes have been the cause of the following errors:

- I. That man has two real existing principles, viz., a Body and a Soul.
- II. That Energy, called Evil, is alone from the Body; and the Reason, called Good, is alone from the Soul.
- III. That God will torment man in Eternity for following his Energies.

Blake afirma la integración entre mente y cuerpo, contra un dualismo tradicional que ya estaba en la filosofía de Platón, que el cristianismo adoptará y que impregnará las teorías metafísicas posteriores. Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, diferentes corrientes de pensamiento, como las filosofías vitalistas y las fenomenológicas, insisten en la invalidez de aquel dualismo. Puesto que lo corpóreo es lo despreciable, Nietzsche desprecia al espíritu para subvertir dicha relación¹⁸⁵.

Merleau-Ponty dice del alma que se difunde por todas las partes del cuerpo¹⁸⁶. Refuta la distinción entre hechos fisiológicos (*faits physiologiques*), que están en el espacio, y hechos psíquicos (*faits psychiques*), que no están en ninguna parte. Insiste en que no se da ni un solo movimiento en un cuerpo vivo que sea un azar absoluto respecto a las intenciones psíquicas, ni un solo acto psíquico que lo sea con respecto a las disposiciones fisiológicas¹⁸⁷. Esta negación de la oposición entre *psique* y *physis* se hace cada vez más fuerte, forzando así la identificación entre ambos conceptos. A lo largo del siglo XX, hasta nuestro presente, se ha repetido que el alma es parte del cuerpo, o bien, que el alma es el cuerpo. Sin embargo, el cuerpo aparece como algo que es necesario recuperar. Deleuze y Guattari dirán que el cuerpo nos ha sido robado para fabricar organismos oponibles. La nueva escena ambicionaría la recuperación de este cuerpo sustraído, hecho que será determinante recordar si queremos enfrentarnos al problema de la significación en las artes performativas contemporáneas.

But the following contraries to these are true:

- I. Man has no Body distinct from his Soul. For that called Body is a portion of Soul discerned by the five senses, the chief inlets of Soul in this age.
- II. Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy.
- III. Energy is Eternal Delight».

¹⁸⁵ «El “espíritu puro” es pura estupidez. Si dejamos de lado el sistema nervioso y los sentidos, la “envoltura carnal”, no nos saldrán las cuentas: ¡nos habremos quedado sin nada!», Friedrich W. Nietzsche, *El Anticristo*, Madrid: Ediciones BUSMA, 1982, 35.

¹⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, 90.

¹⁸⁷ *Ibidem*, 104.

La nueva escena se caracteriza por transgredir la tradición precedente, a raíz de una crisis de la representación que empuja a los artistas a buscar nuevas vías de creación de las que derivarán prácticas contra-convencionales: las artes se emancipan, se hibridan y se sitúan en los intersticios entre conceptos y dualismos.

1.4. BREVE PRELUDIO A LAS TRES VÍAS DE PROBLEMATIZACIÓN

Las páginas anteriores han servido de introducción para adentrarnos de lleno, en los capítulos siguientes, en el problema de la significación en las artes performativas contemporáneas desde la exploración de tres territorios: *Cuerpo*, *Gesto* y *Rito*. A partir de ellos, propondremos tres vías para pensar el problema.

Los resultados de la investigación se presentan, pues, divididos en tres partes consecutivas: primera vía de problematización, segunda vía de problematización y tercera vía de problematización. Estas vías o estrategias filosóficas comparten una filiación y divergen de un mismo punto inicial que es la observación del paradigma artístico delimitado, junto a la pregunta acerca de si las artes performativas pueden o no ser *entendidas*. Las mencionadas vías de problematización son el esbozo de lo que podrían ser tres líneas a desarrollar independientemente en futuras investigaciones para encontrar diferentes soluciones a la cuestión sobre el sentido y la significación en las prácticas de lo que hemos llamado «la nueva escena», que abarca al conjunto heterogéneo de las operaciones experimentales (dancísticas, teatrales, performáticas) que entre 1950 y 1980 ocuparon un panorama internacional.

Afirmamos, como conclusiones extraídas de esta investigación cuyos resultados hacemos llegar al lector mediante el presente escrito, *tres tesis* con las que iniciamos cada una de las *vías* para plantear el problema, que corresponden, a su vez, con cada uno de los *territorios* mencionados. Al final de cada parte —por tanto, en los capítulos segundo, tercero y cuarto— proponemos dos categorías estético-performativas, es decir, en total seis categorías de aproximación estética a las artes performativas que adjetivan los modos de sensibilidad asociados a las prácticas corporales, gestuales y rituales.

La nueva escena tiene por objetivo recuperar el cuerpo, que ha sido rechazado por la metafísica occidental. Para ello, lleva a cabo una *destrucción del lenguaje*, esto es, atenta contra la significación verbal. Esta es la primera tesis con la que se inicia el

capítulo segundo en el que exploramos el territorio del cuerpo. Se propone aquí la primera vía de problematización. Ésta consiste en hacer coincidir el territorio del cuerpo y de la materia con lo extralingüístico, pensando en el signo solamente para *postergar* su aparición. Con esta primera estrategia filosófica nos alojamos en la tensión provocada por la incompatibilidad entre cuerpo y signo, entre acto físico y acto simbólico, entre lo performativo y lo semiótico. Finalmente, las categorías estético-performativas que se derivan de esta primera parte son *lo animal* y *lo maquinal*, que nacen de un modo de entender lo corpóreo que destierra al signo.

La nueva escena privilegia las *fuerzas expresivas externas a las formas discursivas*. Esta es la segunda tesis y aparece en el capítulo tercero. Ya no nos situamos en un plano extralingüístico. El territorio de la gestualidad nos remite a la pregunta por una *otredad lingüística* que es especialmente relevante para las artes performativas. A raíz de esta segunda vía de problematización pensamos en el lenguaje en cuanto que actividad, pues una acción artística es, también, un *acto de habla*. En lugar de postergar la aparición de significaciones, esta segunda estrategia consiste en reflexionar en torno al *devenir-signo* del gesto. Esta perspectiva niega la exclusión entre performatividad y semioticidad, entendiendo lo performativo como lo relativo a la acción que, además de transformar lo real, instaura sentido y produce signos. Por último, las categorías estético-performativas propuestas son *lo pático* y *lo plástico*, que ordenan los modos en los que opera la gestualidad a nivel sensorial en la experiencia de los participantes del acontecimiento artístico.

La nueva escena *mitifica un origen perdido* al que pretende retornar rescatando ritos ancestrales. Esta es la tercera tesis sobre la que construimos el capítulo cuarto, en el que exploramos el territorio del rito. Proponemos, pues, la tercera vía de problematización que parte, al igual que la segunda vía, de la premisa que define el lenguaje como una actividad. Sin embargo, aquí ponemos de relieve, no tanto el acto aislado de habla, como la instauración colectiva de significaciones. Por ello, diremos de las artes performativas, acciones o acontecimientos artísticos que son *juegos de lenguaje*. Desde este enfoque, las prácticas que actúen en contra de la emergencia de la significación, así como las prácticas que favorezcan la proliferación de signos reconocibles, serán concebidas como maneras de *jugar la significación*, o sea, de formular, de seguir o de romper normas en comunidad. Derivadas de esta

tercera estrategia desplegada para hacer frente a nuestro problema fundamental, proponemos dos categorías estético-performativas: *lo sagrado* y *lo sacrílego*, nociones que nombran modos de vivir la experiencia del ritual artístico. Después del capítulo cuarto se expondrán las conclusiones generales de esta investigación.

Como prólogo a estas tres partes, este capítulo primero contiene las claves de aproximación a la nueva escena indispensables para lo que se expone a continuación del mismo. Hemos ofrecido una definición del concepto de *sentido*, que es resultado de una deconstrucción del término. Se ha delimitado el paradigma artístico que investigamos y reconocido su principal antecedente en la figura de Antonin Artaud. Finalmente hemos argumentado los motivos por los que estas artes performativas contemporáneas o postmodernas son transgresoras con respecto a la tradición precedente en reacción a una crisis de la representación diagnosticada en los albores de la época moderna. Sin más dilación, acompáñenos el lector a lanzarnos de lleno al problema nuclear que ha motivado nuestro trabajo.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

II

PRIMERA VÍA DE PROBLEMATIZACIÓN:

LA DESTRUCCIÓN DEL LENGUAJE

En este segundo capítulo se expone una primera vía de problematización para hacer frente a las cuestiones que nos interesan en torno a la relación entre significación y artes performativas. ¿Qué encontraremos en las sucesivas páginas? En primer lugar, nos situaremos en el territorio del cuerpo: espacio abierto de *excripción*. En segundo lugar, haremos coincidir el territorio del cuerpo y de la materia con lo extralingüístico, pensando en el signo solamente para *postergar* su aparición. En tercer lugar, propondremos dos categorías estético-performativas: *lo animal* y *lo maquinal*. La tesis, nacida del estudio del paradigma artístico en cuestión, sobre la que se apoya esta vía de problematización es la siguiente: la nueva escena se afana por recuperar el *cuerpo*, que ha sido rechazado históricamente, por lo que lleva a cabo una *destrucción del lenguaje*, atentando contra la significación (especialmente la significación verbal). Antes de desgranar el contenido que estamos adelantando, hagamos memoria de ciertas cuestiones tratadas en el capítulo primero que resultan relevantes en este punto.

En el capítulo preliminar establecíamos una correspondencia entre la destitución contemporánea de una noción tradicional de *sentido* y la deslegitimación del lenguaje verbal en cuanto que instancia autorizante de lo real. Afirmábamos, además, que la supremacía del sistema lingüístico/lógico/normativo —es decir, la supremacía del *logos*— descansaba sobre el *ideal de la representación*. Las corrientes filosóficas y artísticas del siglo XX, aquellas que fueron pioneras en la transmutación de presupuestos heredados, no admitirían, según observábamos, que la equivalencia lógica entre pensamiento, proposición y verdad se considerase fundamento de aquello que, por ley, tendría sentido.

Recordemos que subrayábamos una coincidencia entre crisis de la representación, crisis del lenguaje y crisis del signo. El descubrimiento de la insuficiencia del signo era, a su vez, síntoma de una crisis del sujeto. La subjetividad contemporánea se sorprendería a sí misma prisionera de un vocabulario que nunca sería suficientemente extenso para abarcar el mundo, como le sucedía a Lord Chandos. El lenguaje se había convertido en una jaula¹⁸⁸. Ésta es, solamente, una imagen metafórica. Responde, empero, a una situación histórica concreta.

En el capítulo primero describíamos diferentes modos de emancipación de las prácticas performativas con respecto a varias exigencias estéticas clásicas. Entre ellas, que la escena estuviera supeditada a la obra literaria. La voluntad de soberanía de las nuevas artes del acontecimiento fue motor de una drástica reacción contra la literatura. Tal reacción se tradujo en el empeño por destruir el lenguaje verbal en favor de una esperanzada liberación. De este empeño fue objeto de acusación el director de teatro Peter Brook:

He sido acusado algunas veces de querer destruir la palabra hablada, y en este absurdo hay una pizca de sentido. En su fusión con el idioma norteamericano, nuestra lengua, en cambio continuo, rara vez ha sido más rica; aún así, no parece que la palabra sea para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo. ¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿Acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje? Es muy posible, ya que los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en colisión ideas e imágenes, mediante palabras, con la fuerza de los artistas isabelinos. El escritor moderno más influyente, Brecht, escribió textos ricos y plenos, pero la verdadera convicción de sus obras es inseparable de las imágenes de sus propias puestas en escena. Un profeta levantó su voz en el desierto. En oposición a la esterilidad del teatro anterior a la guerra, en Francia, un genio iluminado, Antoine Artaud, escribió varios tratados describiendo con imaginación e intuición otro teatro — un Teatro Sagrado cuyo abrasador núcleo central se expresa a través de las formas que le son más próximas. Un teatro que actúa como una plaga, por

¹⁸⁸ Recordemos una cita que ya ha aparecido en el capítulo primero de esta tesis doctoral: «Entonces el lenguaje es una jaula y tenemos que luchar contra la cárcel del lenguaje, incluso, tal vez, liberarnos del lenguaje para conseguir entender esa experiencia», Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 62.

intoxicación, por infección, por analogía, por magia, un teatro donde la obra [*the play*], el evento en sí mismo, se sitúa en el lugar del texto.

¿Hay otro lenguaje tan exacto para el autor como un lenguaje de palabras? ¿Hay un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabra como parte del movimiento, de palabra como mentira, de palabra como parodia, de palabra como basura, de palabra como contradicción, de palabra *shock*, de palabra-grito?¹⁸⁹

Parece que, en los años setenta, la palabra hablada ya no tiene la misma validez instrumental que anteriormente tuviera para las artes escénicas, por lo que ha dejado de ser imprescindible la figura del dramaturgo. Podría pensarse que el aumento en la complejidad del lenguaje verbal es directamente proporcional al aumento en la complejidad de nuestro pensamiento, y que el arte debería beneficiarse de ello. Si la sofisticación de las lenguas (ya sea inglés, español, francés...) crece en paralelo a la sofisticación de las operaciones artísticas, sería lícito creer que ambas reflejen al unísono, en sinergia, el desarrollo alcanzado de las ideas cultivadas en el seno de nuestra avanzada civilización. Sin embargo, ¿existe tal concomitancia? El arte contemporáneo (no sólo el escénico), está inmerso en una lucha contra las palabras, incluso desde la palabra. Palabras, palabras, palabras... ¿hasta alcanzar un estado de saturación del que deriva el símil del lenguaje como jaula? ¿Es la saturación provocada por las imágenes una respuesta inevitable ante tal exceso?

Lo que nos interesa no es tanto el problema de la imagen como el relativo a la performatividad estética. La obra, *the play*, dice Brook, es el evento en sí mismo, no el texto. Por eso el director británico es acusado de querer destruir la palabra hablada. Es lo que había propuesto Artaud: destruir el lenguaje oral y escrito para hallar el lenguaje físico que el teatro occidental había perdido definitivamente a finales del siglo XIX¹⁹⁰. El 13 de enero de 1947, el actor y teórico de teatro francés dio una

¹⁸⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, 54-55.

¹⁹⁰ A propósito de la sustitución artaudiana del lenguaje verbal por un lenguaje físico, Susan Sontag hace una acertada observación: «La enconada batalla de Artaud por trascender el cuerpo hace que casi todo acabe convertido en cuerpo. Y en su lucha por trascender el lenguaje, todo acaba convertido en lenguaje. Así, al describir la vida de los indios tarahumara, convierte la naturaleza en lenguaje», Susan Sontag *Aproximación a Artaud*, 58.

conferencia en el Vieux Colombier de París. Sobre lo que aquel día sucedió, le cuenta a André Breton en una carta:

Me largué porque tomé conciencia del hecho de que el único lenguaje que yo podía tener con un público era sacar de mis bolsillos bombas y lanzárselas al rostro en un gesto de agresión caracterizado. Porque no creo que la conciencia pueda educarse, ni que valga la pena intentar su educación. Y que el lenguaje de los golpes es el único que me siento capaz de hablar¹⁹¹.

Artaud, como le ocurre décadas después a Brook y a muchos otros, puede ser acusado de querer destruir el lenguaje y, ¿después? Volver una y otra vez a las mismas preguntas. ¿Existe un lenguaje de golpes, de choque, de acción, de movimiento, de ruido? ¿Existe un lenguaje alógico? ¿Y un lenguaje residual? ¿Existirán otros lenguajes? ¿Qué lenguaje es capaz de hablar el artista contemporáneo? ¿Y la *performer*?

Vivimos, sin duda, en un mundo en el que la palabra ha sido instituida¹⁹². Es decir, la palabra ha sido establecida por costumbre como el signo por antonomasia sobre el que se sostienen las construcciones de sentido, sobre el que se tienden las redes de comunicación, o sobre el que se apoya en gran parte el ordenamiento de la información y del conocimiento humanos. Las consecuencias de la destrucción de la palabra hablada no son, pues, baladíes. Quizá tal esfuerzo devastador sea en el fondo ingenuo, pero «en este absurdo hay una pizca de sentido». Bajo la palabra instituida, fuera del verbo, más allá de partículas gramaticales y flexiones morfológicas, ¿no existe un lenguaje físico? Todos los nombres están en la punta de la lengua, como reza aquel título de un ensayo de Pascal Quignard: *Le nom sur le bout de la langue*¹⁹³. La lengua es un músculo y la articulación entre los signos hablados es simultánea a la articulación muscular de la lengua. Esto quiere decir que todo lenguaje implica un movimiento, una tensión, un repliegue. Es más, el término «lengua», en latín *lingua*, proviene etimológicamente de *lingere*, esto es, del verbo *lamer*. ¿Son, acciones físicas como ésta, el origen de los idiomas, poco a poco

¹⁹¹ Antonin Artaud, *Mensajes revolucionarios*, 68.

¹⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, 214.

¹⁹³ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris: Éditions Gallimard, 1995.

codificados; de las lenguas nacionales y de su escritura? En otro de sus ensayos, Quignard propone lo siguiente:

El desencadenamiento de la pulmonación es involuntaria al mismo tiempo que surge la vocalización, o más bien la guturación, o más bien: allí donde en la voz el llamado vocal (el llamado que ignora lo que llama) no se distingue del reclamo de aire. El origen lloroso del murmullo específico de los humanos que intercambian entre sí no es tal o cual lengua nacional que adquieren mucho después, sino ese quejido sin voluntad, sofocado, pulmonante, e-mocional, reclamante, expulsante, absoluto¹⁹⁴.

En este fragmento, el lenguaje verbal remite a la actividad, no ya voluntaria, sino involuntaria del organismo: la voz reclama aún ignorando su propio reclamo. Los nombres no están solamente en la punta de la lengua; también se alojan en los pulmones y en la garganta. En este mundo de la palabra instituida, pensar en la existencia de lenguajes físicos pasa por pensar en la fisicidad del lenguaje verbal: lo gutural, lo nasal, lo vocal...

La necesidad de destruir una determinada definición de lenguaje, porque ésta ha entrado en crisis, hace que una de las vías de exploración de las artes performativas contemporáneas parta del interés por la potencia expresiva de la *pura materia sonora*. Se recupera, entonces, la relación originaria entre fisicidad y lenguaje. Es muy conocido el entrenamiento ideado por Jerzy Grotowski para «sacar la voz del cuerpo» a través de los *resonadores fisiológicos*: desde la nuca, el vientre, la nariz y otras partes del cuerpo¹⁹⁵. El trabajo actoral está más cerca, entonces, del ejercicio respiratorio, de la manifestación reclamante, expulsante, aunque voluntaria, de un sonido humano que no es vehículo voluntario de conceptos. Está mucho más próximo a esta articulación primitiva del sonido, que a la enunciación de fonemas, unidades mínimas de un lenguaje sistematizado.

¹⁹⁴ Pascal Quignard, *El origen de la danza*, 91.

¹⁹⁵ Jerzy Grotowski, «El entrenamiento del actor (1959-1962). Técnica de la voz», *Hacia un teatro pobre*, 91. Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 29.

La nueva escena está llena de ruidos, de onomatopeyas y de gritos¹⁹⁶. Declara Allan Kaprow que, hasta cuando se emplean palabras, lo esencial no es que tengan sentido, o sea, que posean un significado, sino que sean escuchadas en su calidad sonora¹⁹⁷. Por eso mismo, no importa si no se domina la lengua polaca para experimentar una fuerte impresión frente a una de las célebres obras del Teatr Laboratorium¹⁹⁸. O se pueden, incluso, inventar palabras intraducibles a cualquier lengua oficial. Es lo que se hizo en *Orghast* (1971), dirigida por Peter Brook:

Se trataba de una obra que tenía como eje dramático el mito de Prometeo y que (en un experimento inédito hasta entonces en teatro) fue escrito en un idioma inventado por el poeta inglés Ted Hughes. El estreno tuvo lugar en las ruinas de Persépolis (Irán, en la actualidad), un escenario natural majestuoso de profundo calado histórico.

[...] La investigación se centró en estructuras sonoras inventadas por Hughes capaces de comunicar por su musicalidad, donde el propio sonido fuese el transmisor del mensaje. Se podían encontrar palabras como «stchchchchcrooar» o «gralakagong» que tenían un significado concreto ligado inextricablemente a su sonoridad¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Reflexionando acerca de la música moderna, Luigi Russolo escribe, en 1913, un manifiesto en el que puede leerse: «Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar», Luigi Russolo, «El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista», *Sin título*, nº3, 1996, UCLM, 8-14. Con los ruidos que puede producir la boca, sin hablar o cantar, se experimentó en las performances futuristas, según documenta Rosalee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 21. Éstas pueden considerarse antecedentes de muchas de las prácticas posteriores, como las *acciones de ruido* de Otto Muehl, que consistían en «la destrucción de objetos para crear determinados ruidos», Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 411.

¹⁹⁷ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961)», *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA: University of California Press 1993, 19.

¹⁹⁸ No saber polaco no representaba un obstáculo para los espectadores extranjeros, según nos cuenta Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 25.

¹⁹⁹ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 347.

Esta investigación de estructuras sonoras comunicativas, esta búsqueda de un lenguaje físico, es motivada por las preguntas: ¿Hay un habla anterior a las palabras? ¿Un impulso psíquico secreto que es la Palabra anterior a las palabras?²⁰⁰ ¿Qué es *lo anterior* a la significación verbal? Esto apunta a otra cuestión que nos parece importante plantearnos: se trata de si la *comprensión* es un proceso *extralingüístico*, o por el contrario, todo lo que se comprende pasa por la vehiculación de las palabras. Recordemos la *Carta de Lord Chandos*, de Hoffmannsthal, sobre la que nos extendíamos en el capítulo anterior: él entendía el lenguaje secreto de las cosas, pero no podía escribir sobre ellas. Hay experiencias, en las cuales, las cosas, los gestos, los sonidos, los tonos o los colores parecen estar preñados de una potencia expresiva que nos hace comprender algo inefable. Merleau-Ponty diría que es ése el lenguaje mudo en que nos habla la percepción; que hay una significación, o al menos un sentido, inherente a la percepción²⁰¹.

Puede haber una significación, inherente a los datos percibidos, en la medida en que la percepción esté siempre mediada por un lenguaje (no necesariamente conformado de palabras). En tal caso, la comprensión es siempre lingüística. Por el contrario, si la noción de lenguaje no abarca, más allá de lo verbal, a otras relaciones sónicas o asociaciones de sentido (exteriores a la significación), entonces, diríamos que sí hay una comprensión extralingüística. Depende de la definición de la noción de «lenguaje».

Todas estas cuestiones e intuiciones están detrás de las exploraciones de las artes performativas contemporáneas, acosándolas e impulsándolas. Las artes experimentales experimentan con el lenguaje. La destrucción es tan sólo una fase de la exploración. ¿Y después? ¿Existirán otros lenguajes? ¿Existían, antes, otros lenguajes? ¿Hay signos sin lenguaje? La inflación del signo «lenguaje» es la inflación del «signo» mismo²⁰². Estamos de acuerdo con la apreciación de Derrida de que la noción de «lenguaje» ha sido devaluada.

²⁰⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 89.

²⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, 60.

²⁰² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 15.

No obstante, no podemos eliminar el término «lenguaje». No podemos destruirlo ni borrarlo²⁰³. La solución que ofrecemos en este segundo capítulo es no sofocar lo estético ni lo performativo bajo la noción de «lenguaje». Permitir, así, la posibilidad de pensar y de sentir el hecho artístico desde el territorio de lo extralingüístico, que es el territorio del cuerpo y de la materia. Pensar en el signo sólo para postergar su aparición. Esta primera estrategia filosófica es la que se despliega en los siguientes epígrafes. En los capítulos tercero y cuarto propondremos otros enfoques según los cuales el lenguaje será entendido en cuanto que actividad. Por el momento, no conviene adelantarnos demasiado.

A continuación, pasaremos al planteamiento de aquella primera vía resolutive. Comenzaremos situándonos en el territorio del cuerpo, espacio abierto de *excripción*. Continuaremos exponiendo en qué consiste el postergamiento de la significación operado por las artes performativas. Finalmente, propondremos dos categorías estético-performativas de aproximación al paradigma artístico que investigamos: *lo animal* y *lo maquinal*, categorías que nacen de un modo de entender lo corpóreo que destierra al signo.

²⁰³ En los estudios especializados en teatro y danza contemporáneas, así como en performance, sobre todo en lo cercano al arte conceptual, se apuesta continuamente por llamar «lenguaje» a las formas y técnicas artísticas. Encontramos descripciones como las siguientes: La danza como idioma, conjunto referencial coherente y codificado (Véase Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 108); un lenguaje especializado como resultado de las actividades físicas (Véase Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 1); lenguajes heteróclitos construidos en base a imágenes y voces (Véase Jacques Baril, *La danza moderna*, 266); el intento de renovar el lenguaje escénico mediante la imbricación con la poesía contemporánea (Véase Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 48); la invención del lenguaje del *happening* contra los modos consagrados de lo artístico (Véase Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, 50).

2.1. EL TERRITORIO DEL CUERPO: ESPACIO ABIERTO DE EXCRIPCIÓN

El cuerpo es «lo que está limitado por una superficie»²⁰⁴. Un territorio es una superficie delimitada geográfica y políticamente; un espacio poblado. En analogía, podemos decir del cuerpo que es un territorio, susceptible de ser habitado y explorado. Un cuerpo tiene volúmenes, relieves, simas, cavidades, pliegues, grietas y grutas. Desde el territorio del cuerpo, queremos pensar en el problema de la significación, con todos los riesgos que suponen los altos vuelos de la abstracción filosófica. Queremos alojarnos en la tensión de la incompatibilidad entre cuerpo y signo, entre acto físico y acto simbólico, entre lo performativo y lo semiótico.

El territorio del cuerpo es un espacio abierto de *excrpción*. Una *inscripción* revela el significado oculto en el interior de lo inscrito. Un cuerpo no se lee como se lee una inscripción, así pues, para entender una performance no vale con descifrar el cuerpo. La corporeidad está fuera de toda escritura; la *excrpción* del cuerpo, *fuera de texto*²⁰⁵. Sin embargo, las poéticas sobre las que esta investigación teoriza requieren que escribamos sobre el cuerpo como objeto, sujeto y temática del arte. Bien entrado el siglo XX, no hay duda de que lo corpóreo ha cobrado la importancia que merece por ser condición necesaria para la percepción, para la vivencia y para el ejercicio del pensamiento. Por eso, el cuerpo es interrogado por una filosofía que se hace siempre desde un cuerpo, o desde muchos cuerpos. Parece que mientras más se habla sobre lo corpóreo, más se desborda la escritura y menos presente está la corporeidad. ¿Es posible escribir sobre el cuerpo sin hacerlo desaparecer? ¿No dejarlo fuera de texto? De momento, sabemos que escribimos entre cuerpos: nunca es un solo cuerpo el que escribe, así como nunca un cuerpo que se mueve, lo hace solo. Jean-Luc Nancy escribe, y escribimos con él:

²⁰⁴ Aristóteles, *Física*, Madrid: Gredos, 1995, 196. Esta es la definición de *soma* (cuerpo) en la física aristotélica.

²⁰⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 14.

Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro). [...]

Queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado. Al final, vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo. *En alguna parte*, eso tiene lugar²⁰⁶.

En alguna parte, lo escrito ha sido tocado por un cuerpo. En alguna parte tiene lugar el contacto entre lo que escribimos y las prácticas corporales sobre las que escribimos; entre la teoría estética y la práctica artística. Más que hacer al cuerpo desaparecer, esperamos que, desde el territorio del cuerpo, el problema filosófico tome cuerpo, toque nuestros cuerpos.

Esta investigación, decíamos en el anterior capítulo, se sitúa estratégicamente en el *entre-deux*, esto es, entre polaridades. Recordemos que las artes performativas contemporáneas han planteado salidas frente a las dicotomías tradicionales. La más arraigada a la cultura occidental bien pudiera ser la que opone mente y cuerpo. Las nuevas artes escénicas y las numerosas experimentaciones del arte corporal suponen tentativas de recuperación de un cuerpo que ha sido sustraído, olvidado, negado y prohibido. Yvonne Rainer tituló *The Mind is a Muscle (La mente es un músculo)* a una performance dividida en ocho escenas, con la intervención de diferentes bailarinas y bailarines, presentada en 1968 en el Judith Anderson Theater de Nueva York frente a unos doscientos espectadores²⁰⁷. Identificar lo mental con lo muscular es una forma de subrayar la condición matérica de la mente. Tal analogía hace hincapié, además, en el hecho de que un cuerpo en movimiento es un cuerpo pensante. Aunque ha sido acusado de anti-intelectualista, sabemos que Antonin Artaud, figura referencial a la que acudimos constantemente, insistió en la identidad absoluta entre las fuerzas del cuerpo y las de la inteligencia²⁰⁸.

²⁰⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 40.

²⁰⁷ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 1. Catherine Wood nos ofrece su interpretación sobre el título de la pieza dirigida por Rainer: «Mente-como-músculo significa una fusión entre acción y consciencia, legible como gesto», *Ibidem*, 36.

²⁰⁸ Antonin Artaud, *Mensajes revolucionarios*, 105.

Defendiendo, pues, la integración mente/cuerpo, o situándose en una zona intermedia entre la mente y el cuerpo, la escena de los años sesenta y setenta tiene como eje central, y no como un ingrediente más en la formación del artista, la técnica corporal. La escena requiere un entrenamiento físico continuado, en ocasiones gimnástico y acrobático. La danza contemporánea, si bien se ha alejado de la excesiva preocupación por el virtuosismo que se había alcanzado con el ballet, sigue necesitando un cuerpo atlético y disponible. Los bailarines y coreógrafos de estas décadas dirigen su atención, especialmente, a la propiedad de pesantez del cuerpo²⁰⁹. En el caso del teatro, las exigencias a las que se somete al actor son cada vez más cercanas a las de un bailarín. Se hace esencial encontrar el centro de gravedad anatómico y alcanzar una ampliada consciencia corporal²¹⁰. En el *happening* y en el *performance art*, no se requieren ciertas habilidades motrices o biomecánicas, pero sí se requieren presencia, resistencia, fuerza y capacidad de relajación para generar procesos y resultados artísticos usando como objeto el cuerpo de un sujeto (el propio artista) que no siempre será invulnerable. La mente ha de ser tan flexible como el sistema muscular.

Los artistas plásticos investigan, a través de la acción, la posible identificación entre técnica pictórica y técnica corporal. Un ejemplo de ello es *Blood Sign#2* (de la serie *Body Tracks*, 1974) de Ana Mendieta²¹¹. En la filmación de esta acción, recogida en *Selected Film Works (1972-1981)*, vemos a la artista de espaldas sobre un fondo blanco, con los brazos abiertos y extendidos sobre la cabeza hacia las diagonales, y las piernas juntas y rectas. Permanece inmóvil unos segundos hasta que se empiezan a observar micro-movimientos. Casi imperceptiblemente, a los 15 segundos, las manos de Mendieta han comenzado a resbalar por la pared-lienzo. Mientras flexiona las rodillas y pliega su cuerpo, llevando los huesos isquiones a los talones, va dejando dos rastros o trazos de sangre, pigmento empleado para esta

²⁰⁹ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, 61.

²¹⁰ En el Teatr Laboratorium muchos de los ejercicios de entrenamiento actoral fomentan la investigación del cuerpo del actor. Véase Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 76.

²¹¹ La filmación de la performance se puede ver en: «Selected Film Works (1972-1981)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Ana Mendieta*: http://ubu.com/film/mendieta_selected.html [Consulta: 28/02/2019]. *Body Tracks* fue realizada en la Universidad de Iowa (Véase Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, London: Phaidon Press, 2010, 63.)

performance. Cuando el recorrido de sus manos llega casi hasta el suelo, se levanta y abandona el espacio. Vemos una mancha con forma de embudo.

A propósito de esta acción puede ser útil la distinción de Fischer-Lichte entre «cuerpo semántico» y «cuerpo fenoménico». El primero de ellos alude al cuerpo de la *performer* al ser tomado por signo de algo que se quiere representar. En la performance de Mendieta, su cuerpo, sus posturas, sus gestos, el hecho de que no se le vea el rostro; todo ello podría estar representando algo en concreto. Podríamos interpretar que la mancha en forma de embudo quizá aluda a un útero. Otro ejemplo muy claro de cuerpo semántico es el cuerpo de un actuante cuando remite a un personaje. Decíamos, en el capítulo primero, que la crisis de la representación se traducía, para las artes escénicas, en una crisis del personaje. El cuerpo se desemantiza a la vez que la noción de *personaje* se deconstruye. Entonces, el cuerpo semántico es reemplazado por el cuerpo fenoménico, que alude a la *physis* individual del actuante, en su materialidad específica. Las acciones de un cuerpo fenoménico se entienden en términos autorreferenciales²¹². Desde esta perspectiva, en *Blood Sign#2*, la acción de Mendieta no significaría nada más allá de sí misma: cuerpo, sangre y superficie.

Lo que Fischer-Lichte llama cuerpo semántico, en nuestra consideración, no ha desaparecido para la escena contemporánea. Lo que ha cambiado es que el cuerpo fenoménico no es ocultado, como ocurría cuando el principal objetivo era cumplir con la ilusión representativa. Un concepto conciliador, propuesto por la misma investigadora alemana, puede ser el de «corporización». Corporizar es hacer que *con* o *en* el cuerpo, venga a presencia algo que sólo existe en virtud de él²¹³. Un personaje existe en su ejecución física²¹⁴. Desde esta perspectiva no habría contradicción en la simultaneidad entre cuerpo fenoménico y semántico. El actuante *corporiza*, en vez de *representar*, *interpretar* o *ilustrar*; convierte en cuerpo, hace que algo que no estaba presente, tome cuerpo, sin ocultar al cuerpo.

Concluimos, pues, afirmando que las nuevas artes escénicas y las experimentaciones del arte plástico quieren restablecerse en el cuerpo, que ha sido

²¹² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 176-183.

²¹³ *Ibidem*, 172.

²¹⁴ *Ibidem*, 183.

sustraído, negado u olvidado. Por eso, se centran en desarrollar técnicas y poéticas corporales. La nueva escena reivindica, por un lado, la presencia de la carne, del cuerpo-masa, en reacción a la condena de la fisicidad en el mundo occidental debido al privilegio de lo espiritual o mental; y por otro lado, la nueva escena concibe que el cuerpo, no por ser carne, es un bloque cerrado e impenetrable, sino que es un espacio abierto e inserto en un medio específico con el que se comunica. Sobre ello nos detendremos a continuación.

2.1.1. Arte carnal. Contra el rechazo metafísico de la corporeidad

En el capítulo anterior citábamos las *Méditations Métaphisiques* de René Descartes. En este tratado, el filósofo francés fundamenta la existencia humana en el ejercicio del pensamiento. El cuerpo, substancia opuesta al alma, es considerado fuente de un conocimiento dudoso. Es desde el plano mental, espiritual, que accedemos a las evidencias claras y distintas: a la idea de perfección, a Dios. Esta exaltación de la trascendencia supone la negación de todo lo que ocupe una extensión. *Res extensa*: aquello que se extiende en el espacio —lo corpóreo— es aquello que se presenta como un obstáculo, es lo que estorba, es lo que nos encadena al mundo material. El pensamiento cristiano pre-moderno antecede a Descartes en la asunción de tales presupuestos *descorporeizantes*:

San Agustín, a quien no le gustaban tanto la extensión y los cuerpos —puede ser que por haberlos amado demasiado en su juventud—, decía que el cuerpo en general es un «tumor», un tumor, una excrecencia (él no pensaba en el tumor en su sentido moderno), una protuberancia, y que, «como tal», no está «bien». Lo que está «bien» es solamente el punto, el sí mismo que está consigo, sin ninguna extensión, es decir, también sin ninguna *exposición*²¹⁵.

La palabra extenso está compuesta por *ex* (fuera) y *tensus* (estirado); expuesto, por *ex* y *ponere* (poner). Los músculos se estiran y se contraen, amplían o

²¹⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 89.

reducen su tamaño, se expanden o se tensan. Los cuerpos poseen propiedades espaciales y están a la vista, expuestos, afuera, susceptibles al contacto y vulnerables ante el hecho de que algo interno pueda salir, revelarse. En la historia de la cultura occidental, lo corpóreo ha sido duramente rechazado en favor de privilegiar la experiencia de la interioridad, que no está expuesta ni es extensa.

El rechazo de la corporeidad que encontramos en la metafísica occidental, desde los inicios de la filosofía y amparado por la teología, participa de un dogma cultural que opone los instintos primarios e impuros a las aspiraciones puras de lo espiritual. Pere Salabert, Catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, sitúa el origen del rechazo del cuerpo en los orígenes de la historia de Occidente: «en el horizonte platonizante del pensamiento, el cuerpo es un dispositivo deleznable», escribe²¹⁶.

Las artes performativas contemporáneas reivindican la presencia del cuerpo. Pero, ¿cómo hacer presente un cuerpo que ha sido tan duramente rechazado? ¿Qué nos queda del cuerpo? La *carne*, cruda y animal, despreciada en favor al espíritu, irrumpe mostrando toda su potencia expresiva y estética. Apoyándonos en las lecturas de Jean-Luc Nancy y de Gilles Deleuze, la carne puede ser pensada como un *cuerpo-masa*. «Los cuerpos, primeramente (es decir: al abordarlos) son masas [...]: palmas, mejillas, vientres, nalgas. El ojo mismo es una masa como la lengua y como el lóbulo de la oreja», escribe Nancy²¹⁷. El concepto de cuerpo sin órganos (CsO) formulado por Deleuze y Guattari es cercano a esta idea del cuerpo-masa. Es el cuerpo sin forma y sin rostro: superficie opaca, bloque inarticulado²¹⁸. Hacerse un

²¹⁶ Pere Salabert, *La rendición de la carne*, Murcia: CENDEAC, 2004, 60.

²¹⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 62.

²¹⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1972, 15.

Se ha teorizado lo suficiente sobre el CsO —imaginado por Artaud y, finalmente, conceptualizado por Deleuze y Guattari—, como para que el término se haya hecho bastante conocido en determinados ámbitos especializados de la filosofía, el arte, la antipsiquiatría, etc. El concepto sigue estando vigente, formando parte en ocasiones de los discursos en que se fundamentan procesos artísticos. Un ejemplo es la iniciativa experimental *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos* realizada por José Luis Marena Reballo en octubre de 2014 en L'Hospitalet de Barcelona. Véase José Luis Marena Reballo,

CsO equivale a una búsqueda de intensidades, fuerzas y sensaciones que nazcan de la materia. Corresponde a un intento de recuperación del cuerpo, olvidando cualquier tipo de organización, es decir, de ordenamiento según sistemas de pensamiento, dispositivos de poder, moldeamientos civilizatorios, etc. Un CsO es un cuerpo salvaje, tanto como para dejar de ser un organismo. Es una masa viva y activa:

Se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo. El cuerpo sin órganos no es un cuerpo muerto, sino un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho saltar al organismo y su organización. Unas pulgas de mar saltando en la playa. Las colonias de la piel. El cuerpo lleno sin órganos es un cuerpo poblado de multiplicidades²¹⁹.

Esta es una de las descripciones que Deleuze y Guattari hacen del CsO, término sobre el que teorizan en clave filosófica, basándose en aquel cuerpo imaginado por Artaud que necesitaba no sólo ser recuperado, sino ser construido. El CsO tiene su origen en el poema *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, destinado a ser recitado por radio, aunque finalmente censurado:

El 28 de Noviembre de 1947, Artaud, declara la guerra a los órganos: *Para acabar con el juicio de Dios*, «Pues atadme si queréis, pero no hay nada más inútil que un órgano». Esta es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión. Corpus y Socius, política y experimentación²²⁰.

Experimentar por la carne —sobre cuyos peligros escribía Agustín de Hipona²²¹— exige una concepción de corporeidad que se sustraiga de una

Cómo hacerse un cuerpo sin órganos // Nº1 Jornadas Mutantes –La Lokomotiva- [BCN], Barcelona: Buraco editorial, 2015.

²¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 43.

²²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 186.

²²¹ Agustín de Hipona escribe, entre los años 397 y 401, trece libros autobiográficos que se reunirán bajo el título de *Las Confesiones*. Leamos un fragmento del décimo libro: «[...] junto a la concupiscencia de la carne, que radica en la delectación de todos los sentidos y de los goces carnales que llevan a quienes la sirven perecer, alejándose de ti [Dios], hay en el alma a través de los sentidos mismos del cuerpo una vana y curiosa apetencia, paliada bajo el nombre de conocimiento y de ciencia,

organización, de unos preceptos morales, e incluso ontológicos, que limiten la experiencia. Las artes performativas contemporáneas experimentan por la carne, con su propio cuerpo y con otros cuerpos. Deleuze teoriza sobre el uso que hace el arte de la carne, a propósito de la pintura de Francis Bacon. Distingue entre *chair*, el cuerpo en calidad de carne; y *viande*, la pieza de carne²²². Tal distinción sería equivalente a la que existe entre las palabras inglesas *flesh* y *meat*.

La pieza de carne ha sido motivo de representación pictórica en la historia del arte. En su estudio sobre las «transgresiones carnales», Teresa Aguilar García alude a las reses desolladas de Joachim Beuckelaer, de Pieter Cornelisz van Ryck y de Rembrandt. Y, más adelante, a las de Chaïm Soutine y Francis Bacon²²³. Podríamos añadir a esta lista a Francisco de Goya y a Claude Monet²²⁴. Esta tradición llega hasta la revolución del giro performativo. En el contexto de las artes performativas contemporáneas, *Maria conception* (1969), realizada por el accionista Hermann Nitsch, es una acción en la que, como en tantas otras performances de Nitsch, aparece un cordero destripado. Este es uno, entre tantos ejemplos, en los que la carne, la res o el cuerpo sin vida de un animal forma parte del acontecimiento artístico, en el que lo visceral es, literalmente, puesto en escena²²⁵. ¿Cuál es el sentido de esta visceralidad? ¿Este tipo de acciones —por cuyas características las bautizamos con el nombre de «arte carnal»—, pueden entenderse? ¿Hay algo en ellas que entender o, simplemente son experimentaciones agotadas en sí mismas? ¿Cuál es el sentido de la carne?

no de deleitarse en la carne sino de experimentar por la carne», San Agustín, «Libro décimo. Capítulo XXXV. La curiosidad concupiscente», *Las Confesiones*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, 421.

²²² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 30.

²²³ Nos referimos concretamente a las siguientes obras: *Cerdo desollado* (1563) de Beuckelaer, *Cocina* (1604) de Pieter Cornelisz van Ryck, *El buey desollado* (1655) de Rembrandt, *Bœuf écorché* (1925) de Soutine y *Painting 1946* Bacon.

²²⁴ Véase *Cabeza y costillas de carnero* (1808) de Francisco de Goya, y *Nature morte (quartier de viande)* [*Naturaleza muerta (cuarto de carne)*] (1864) de Claude Monet.

²²⁵ Esta acción quedó registrada en un filme de siete minutos dirigida por Irm & Ed Sommer. Puede verse en «Maria – Conception – Action – Hermann Nitsch», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Hermann Nitsch*: http://ubu.com/film/nitsch_action.html [Consulta: 10/03/2019].

Vamos a seguir explorando el territorio del cuerpo, superando la definición con la que comenzábamos («el cuerpo es lo que está limitado por una superficie»). Las artes performativas contemporáneas reivindican la presencia de la carne, pero también la de un cuerpo que trasciende sus propios límites al relacionarse con aquello que lo rodea.

2.1.2. Filosofías de la exterioridad: la recuperación de un cuerpo relacional

Contra el rechazo metafísico de la corporeidad, el *arte carnal* permite la recuperación de un cuerpo relacional, es decir, de un cuerpo que se relaciona con el mundo exterior, porque es extenso y está expuesto. Una vez desobedecida la prohibición de experimentar por la carne, se descubre que el cuerpo está inserto en un entramado de relaciones exteriores. La extensión y la exposición se enaltecen frente a la interioridad y al intimismo: «Es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de los afueras»²²⁶.

Al hilo de su teoría sobre la corporeidad, Merleau-Ponty reflexiona acerca de la experiencia que pudiera tener una persona en el supuesto de que hubiese perdido un brazo. Este ejemplo puede servirnos para comprender la idea de «cuerpo relacional». Su tesis es que la experiencia de un brazo amputado no es del tipo «yo pienso que tengo un brazo». ¿En qué consiste, pues?

Tener un brazo fantasma es mantenerse abierto a todas las acciones de las que sólo el brazo es capaz, es conservar un campo práctico que existía antes de la mutilación. El cuerpo es el vehículo del ser en el mundo, y tener un cuerpo es para un viviente estar unido a un medio definido²²⁷.

El campo práctico reclamante del brazo desaparecido, es el mundo de afuera, del que la corporeidad es indisoluble. Existe un medio sobre el que cada cuerpo proyecta sus acciones. El cuerpo está siendo conceptualizado, desde tal prisma, en

²²⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 27.

²²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, 97.

términos de exterioridad y comunicación, no en términos de interioridad y aislamiento. Laurence Louppe imagina un cuerpo como pasaje, como pared porosa entre estados del mundo y no como masa opaca e impenetrable²²⁸. Las prácticas del arte carnal, del *body art*, del nuevo teatro y de la danza postmoderna, trabajan con la noción de un cuerpo relacional y anti-intimista. Lo que se pretende es, ante todo, que el cuerpo se comunique con aquello que le rodea. Es decir, las exploraciones de la nueva escena surgen ante la necesidad de conocer más exhaustivamente cual es la experiencia de un cuerpo viviente que está unido a un medio definido; qué relaciones se pueden establecer entre la mano y el suelo, la rodilla y la pared, el movimiento y la mirada del otro.

¿Es el cuerpo relacional, exterior, espacio abierto y desorganizado, el cuerpo de la contemporaneidad? André Lepecki, profesor de la Universidad de Nueva York y especialista en *performances studies* y coreografía, dice del cuerpo que es, según la filosofía deleuzeana, un sistema abierto y dinámico de intercambio, lejos de ser una entidad cerrada y autónoma²²⁹. Esta idea es bastante similar a la propuesta de Laurence Louppe sobre un cuerpo poroso, a la que nos referíamos unas líneas arriba. Dicha investigadora en danza contemporánea nos hace reflexionar acerca de la respiración como primera relación que se establece entre el interior del cuerpo y el campo o el medio externo. Leamos un breve fragmento:

La respiración solamente pone de relieve los pasajes; permite tocar y sentir mediante la experiencia las cavidades interiores. El cuerpo que muestra es una abertura, no un bloque. Un vacío, no un lleno. Mucho más allá de las sensaciones físicas, alude a la geografía de los paisajes del cuerpo. De un espacio que enlaza el exterior y el interior como un espacio global, donde el cuerpo no hace sino difractar las luces conjugadas²³⁰.

El cuerpo no está cerrado porque permite que el aire entre y salga de los pulmones, enlazando así el interior con el exterior. Según Louppe, el cuerpo sin órganos sobre el que escriben Deleuze y Guattari es concebido por Artaud como un

²²⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 81.

²²⁹ André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, 20-21.

²³⁰ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 81.

cuerpo orientado por la respiración²³¹. El cuerpo desorganizado es un cuerpo-masa, trozo de carne, pero también pared porosa, zona abierta a la circulación del aire. Para aproximarnos a las artes performativas contemporáneas es necesario hacerlo desde una filosofía de la exterioridad, que conciba lo corpóreo como entidad inserta en un entramado de relaciones, ya sean las que se establecen con los objetos y con el espacio mediante las acciones y los desplazamientos, o las que permiten conectar las cavidades interiores con el mundo de afuera del que depende todo cuerpo viviente.

Adentrarnos en el territorio del cuerpo —carnal, abierto, extenso y en relación con un medio—, como lo hicieron los artistas del paradigma que investigamos, tiene por objetivo dar cabida al problema de la significación sin eludir la tensión de la incompatibilidad entre materia y lenguaje. La reivindicación de lo corpóreo en reacción a su histórico rechazo explica por qué una de las vías abiertas en la exploración de las prácticas performativas parece ir en contra de la producción de significado. Si el cuerpo significa, entonces el cuerpo es vehículo o acceso hacia algo que no es el cuerpo. Para no perderlo, habría que quedarse en él, en su presencia asignificante. Por eso, en este segundo capítulo, primera vía de problematización, pensaremos en el postergamiento de la significación operado por las artes performativas contemporáneas. ¿En qué consiste tal *postergamiento de la significación*? En las páginas que siguen expondremos tres modos de efectuar la puesta en suspenso del signo: a través de la deformación del rostro, de la provocación de efectos de extrañamiento y de la suscitación de impactos sensoriales.

²³¹ *Ibidem*, 86.

2.2. POSTERGAR LA SIGNIFICACIÓN.

EN EL ESTADIO PREVIO A LA ELABORACIÓN SÍGNICA

La primera vía para enfrentarnos al problema del sentido y de la significación en las artes performativas contemporáneas será pensar en el *postergamiento* de la significación. Queremos alojarnos en la tensión provocada por la incompatibilidad entre cuerpo y signo, entre acto físico y acto simbólico, entre lo performativo y lo semiótico.

En el capítulo primero enunciábamos las preguntas clave a las que este trabajo de tesis doctoral se propone responder: ¿Se pueden entender las artes performativas contemporáneas? ¿De dónde emergen sus sentidos? ¿Y sus significados? Estas preguntas conducen a nuevos interrogantes y, según cuál de ellos escojamos resolver, estaremos abriendo una vía de problematización y de investigación diferente. ¿Pretenden las artes performativas contemporáneas atentar contra el signo para acabar con la univocidad interpretativa? Con esta pregunta atendemos a nuestro problema desde una primera perspectiva o vía.

Según Deleuze y Guattari, la significancia y la interpretación son algunos de los principales motivos por los que el ser humano se halla maniatado²³². A colación de la obra de Franz Kafka, hablan de «l'ennemi, le Signifiant»²³³. El Significante es el enemigo cuando se vuelve unívoco, permanente, inmutable, eterno. Si el Significante impide la percepción de lo que está sucediendo, que es impredecible, entonces resulta ser un impedimento. Antes de que la significación obstaculice la percepción, la acción podría obstaculizar la producción de significados. Al menos para así dilatar en el tiempo las sensaciones y postergar las interpretaciones. Muchas de las prácticas artísticas que investigamos quisieron liberarse de la constricción

²³² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 167.

²³³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineur*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, 7.

generada por el enemigo Significante, generalmente verbal, y por las estrechas interpretaciones que asfixiaban al arte, y a la propia vida. Para ello, se sirvieron especialmente del cuerpo.

La actuante o *performer* cuenta casi siempre exclusivamente con su propia materia corporal. En ocasiones, evita intencionalmente crear un universo significativo para poder producir una materia libre de signos²³⁴. Es como si todo lo que fuese lenguaje perteneciera a un plano inmaterial y todo lo que fuese materia se considerase ajeno al lenguaje incorpóreo. En los *efímeros pánico*, las performances del Group Panique, los materiales orgánicos (verduras, arena, ropa, madera, huesos, chatarra...) sirven de lo que son, es decir, de materia, y no de símbolo de lo que podrían ser²³⁵. Las *materialaktions* (acciones materiales), junto con las acciones de ruido y las acciones totales, suponen, según su inventor Otto Muehl, el fin del teatro literario y musical²³⁶.

Algunas manifestaciones artísticas de la nueva escena tienen por objetivo, a través de la materia, la carne, la sensación, el sonido, la composición visual del espacio, etc., *obstaculizar el signo* para acabar con la univocidad interpretativa. Un happening del Living Theatre, una coreografía del Judson Dance Theater, una pieza teatral del Laboratorio grotowskiano, no tienen una sola lectura. Es más, se resisten a ser leídas. Obstaculizan su legibilidad. Artaud proponía, no obstaculizar la significación, pero sí producir «desplazamientos de significado»²³⁷. Es esta una de las vías de experimentación que seguirán las artes performativas en la segunda mitad del siglo XX.

En la performance o realización escénica podemos identificar un estadio de «percepción en bruto» en el que no hay espacio para el cómodo asentamiento en el dominio cognoscitivo sobre la obra de arte, esto es, sobre la experiencia vivida y

²³⁴ Escribe Laurence Louppe que el bailarín cuenta con su propia materia para construir un imaginario legible, en *Poética de la danza contemporánea*, 46.

²³⁵ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 322.

²³⁶ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 411. Un ejemplo de acción material de Otto Muehl es *Leda und der Schwan (Leda y el cisne)* (1964), en las que arroja sobre el cuerpo de una mujer huevo, plumas, pintura...

²³⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son doublé*, 54.

presente. En este estadio, el sentido emerge de las sensaciones, efectos y afectos fisiológicos. Y la significación, como proceso semiótico de producción de signos – susceptibles a ser repetidos, compartidos y reconocidos–, queda postergada.

Postergar la significación es no dar cabida a informaciones que alejen, a los participantes en el acontecimiento artístico, de la pura inmediatez del impacto del cuerpo (del cuerpo que percibo y del mío propio, que percibe). Se trata de instalarse en el primer estadio de percepción en bruto, y no abandonarlo. Sin embargo, no implica negar la emergencia de un sentido fundado en la sensación, que inevitablemente acompaña a toda percepción. Cuando una realización escénica llega a su fin, tras *sentir el sentido*, surge la necesidad de hallar un significado que se pueda entender «racionalmente», más allá de posibles sentidos vagos. Ello «genera un texto autónomo que, a su vez, pide ser entendido»²³⁸. Entramos, entonces, en las asociaciones significativas de la reflexión discursiva; en un segundo estadio al que se querrá evitar llegar.

Deleuze y Guattari llaman *régimen presignificante* a toda una coexistencia heterogénea de formas de corporeidad, gestualidad, ritmo, rito y danza. Este régimen es cercano a las codificaciones «naturales» que actúan sin signos. Desde él, se combate cualquier circularidad significativa. Este régimen solo es válido desde la perspectiva autocrítica del discurso postmoderno occidental. En este marco tienen cabida las ideas wittgenstenianas sobre la existencia de una conducta prelingüística o primitiva²³⁹.

En las experimentaciones de la escena de los años sesenta y setenta, se pone a prueba el alcance práctico de la conducta prelingüística, entendiéndola generalmente como una conducta no verbal. Escribe Marco De Marinis sobre la nueva escena que «los valores sonoros, fonéticos, tienden a prevalecer sobre los semánticos, como ocurre, de manera drástica en el uso del material *preverbal*: murmullos, farfulla,

²³⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 320.

²³⁹ «En este punto, quiero observar al ser humano como a un animal: como a un ser primitivo al que le atribuimos instinto pero no razonamiento. Como un ser en estado primitivo. No nos hemos avergonzado de una lógica que es suficiente para un modo primitivo de comunicación. El lenguaje no ha surgido de un razonamiento», Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1988, 62.

risotadas, balbuceos, etcétera»²⁴⁰. La presignificancia es ese estadio de percepción en bruto al que se accede cuando la producción e interpretación de signos queda postergada.

En el estadio previo a la elaboración sónica, el sentido emerge en el acto de percepción de los datos sensibles, como se ha mencionado repetidamente. Por ejemplo, en las creaciones artísticas construidas con simples movimientos físicos, todo se podría reducir a acciones primarias que, a su vez, se vinculen con sensaciones primarias. Atracción y repulsión podrían ser consideradas unidades mínimas del sentido y estar vinculadas a acciones como «tirar de» y «empujar», como han planteado algunos artistas escénicos²⁴¹. La sensación es, pues, la que nos provee de un primer horizonte de sentido, desde el que la potencia de significación se vislumbra como una multiplicidad sin término.

Sin embargo, ¿puede ocurrir que tras postergar la significación no encontremos ninguna unidad mínima de sentido, ninguna coherencia sensorial, ninguna referencia espacial o visual, ni ningún sonido que nos sitúe en un espacio de reconocibilidad, aunque sea en términos emocionales, sensitivos, instintivos o físicos? Esto es posible, aunque no tan fácil de suscitar. Se pueden producir «intermitencias de sentido»²⁴². Como en un absceso de locura, o en un trance, puede perderse por un instante el sentido. Las indagaciones de los artistas del paradigma que investigamos, cuando obstaculizan la producción de significaciones, evidencian un conflicto: la experiencia del sentido es el de su oscilación entre el exceso y la carencia.

Justo en la tensión entre el territorio del cuerpo y el de los signos, las artes performativas contemporáneas tienen al menos tres modos de postergar la significación, que pueden conducir a una suspensión transitoria del sentido. Estos tres modos consisten en: deformar o deshacer el rostro humano; provocar efectos de extrañamiento o des-familiarización; y ocasionar fuertes impactos sensoriales. Ahora toca describirlos.

²⁴⁰ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 76.

²⁴¹ Para Jacques Lecoq todo nos remite siempre a las acciones «tirar de» y «empujar», que equivalen a «amar» y «odiar». Véase Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, 120.

²⁴² Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 240.

2.2.1. *Visagété*. Contra el rostro como centro de significancia

Aunque Copeau había visto previamente a Craig trabajar con máscaras, el hallazgo de este elemento como herramienta para el entrenamiento del actor fue algo casual. Ocurrió cuando, dirigiendo una escena en el *Vieux Colombier*, una actriz se bloqueó físicamente y era incapaz de moverse. Desesperado, en un último intento de liberar la expresión corporal de la actriz, Copeau le cubrió el rostro con un pañuelo. Todo el esfuerzo comunicativo que hasta ese momento se había focalizado en la cara, ahora debía trasladarse a todo el cuerpo. Estimulados por este experimento los miembros del *Vieux Colombier* acabaron por elaborar unas máscaras a base de cartón, papel maché y lino que, respetando los rasgos humanos básicos, no marcasen ninguna expresión concreta. Copeau llamó a este tipo de máscaras «máscaras nobles», en referencia a aquellas máscaras sin expresión que, hasta el siglo XVIII, habían utilizado miembros de la aristocracia con el objetivo de pasar de incógnito por las calles. En la actualidad, esta máscara noble que tiene su origen en el *Vieux Colombier* se ha popularizado bajo el nombre de máscara neutra²⁴³.

La práctica de la desjerarquización es una de las tácticas de emancipación de la nueva escena con respecto a las exigencias a las que tradicionalmente ésta se sometía. En el capítulo primero mencionábamos que una de las jerarquías que se intentan disolver es la que ordena las diferentes partes del cuerpo según su importancia. Normalmente la cara y las manos se consideran más significativas que, por ejemplo, los pies o los glúteos. Al cubrir el rostro de la actriz con un pañuelo, Copeau subvierte el orden bajo el cual esta zona es privilegiada sobre otras. Todo el esfuerzo de comunicación, que la actriz había focalizado en la cara, se traslada al resto del cuerpo.

Lo interesante de este relato sobre el nacimiento de la «máscara neutra» — tan popularizada después de Copeau por el director Jacques Lecoq y el escultor Amleto Sartori— es que el rostro se oculta para intensificar la presencia de lo corpóreo. Es una manera de recuperar el cuerpo. Las máscaras, más que realzar un

²⁴³ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 224-225.

rostro, aseguran la pertenencia de la cabeza al cuerpo²⁴⁴. La parálisis de la actriz no es anecdótica. Este bloqueo físico es parte de la situación generalizada a la que han llegado los actores occidentales. Se hace urgente explorar el territorio del cuerpo; empoderarse desde esta territorialización.

Las artes performativas de segunda mitad del siglo XX buscan aquella neutralidad facial que, en los albores del teatro contemporáneo, se convertía en una gran herramienta. Las bailarinas (y bailarines) postmodernas se esfuerzan por mantener un rostro neutro mientras danzan. Prevalece ante todo la acción de un cuerpo en el que se pueda observar el movimiento, la inercia y la energía, sin que la sobre-codificación del rostro distraiga al receptor. En las obras de Grotowski (por ejemplo, en *Akropolis* de 1962), las máscaras orgánicas que Rena Mirecka o Zbigniew Cynkutis crean mediante sus músculos faciales, producen muecas fijas. Éstas inhiben un rostro parlante que eclipsaría al resto de los elementos que participan en la génesis del hecho teatral. Prolifera así, desde Coupeau, la tendencia de atentar contra el rostro como centro de significancia. Tales experimentos vienen a postergar la significación del semblante, segunda fuente imperante de información después de la palabra.

La boca está en la cara. La lengua está en la boca. El Verbo, en la punta de la lengua. Uno de los síntomas del *logocentrismo* es la semiotización del rostro. El rostro es un medio, un indicio, un signo que leer, para acceder a la verdad que hay tras la materia. Negando el rostro impedimos su legibilidad. Escribe Pascal Quignard: «Se puede elegir el autismo, el no lenguaje, el no rostro, la no persona, el no deseo, la an-orexis, aun si esa opción desencadena la muerte»²⁴⁵. Esta elección incide en la praxis artística. El mismo autor la pone en conexión con la danza:

En la definición de la danza incluyo los gestos, arriba y abajo, oscuridad y luz, las siluetas, las sombras proyectadas. Al cabo de un tiempo determinado, agrego los pasos, pero nunca los rostros. Excluyo los rostros del segundo mundo, los rasgos personales, las ropas identificatorias, así como expulso a las personas gramaticales, los nombres de pila, los apellidos, todo lo que deriva de la adquisición de la lengua

²⁴⁴ Esto es lo que afirman Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 216.

²⁴⁵ Pascal Quignard, *El origen de la danza*, 50.

hablada por el grupo. Platón decía, al final de sus días, en la última de sus *Cartas*: «Hay que saber abandonar la palabra, luego el nombre, luego la definición, luego la imagen». Entonces, desnudos, desidentificados, purificados, ascéticos, enflaquecidos, silenciosos, descarnados, tenemos que acercarnos en lo posible de pie, lentamente de pie, a la luz del Ser que llegó a surgir en el curso de nuestra existencia, por cierto, con semejante atraso en el origen²⁴⁶.

La exclusión del rostro, en definitiva, de las significaciones que identifican al sujeto, es uno de los *leitmotifs* del imaginario contemporáneo. Es, por supuesto, otra de las consecuencias de la gran crisis de la representación que revolucionó los presupuestos *poiéticos* y estéticos en nuestra era. Si continuamos pensando en ejemplos de operaciones artísticas que niegan el rostro, a la vez que abandonan la palabra, irrumpen toda clase de desfiguraciones que no respetan, como sí lo hace la máscara neutra, la configuración de los rasgos humanos básicos. Al deformar, no sólo dejan de marcarse las expresiones estereotipadas, sino que también se borran las facciones significantes de una humanidad reconocible y normalizada. Según Deleuze y Guattari, la *rostridad* (*visagéité*) es centro de significancias hegemónicas: el Hombre blanco, Cristo, el Europeo tipo²⁴⁷. Se requiere destruir el rostro tipificado y las *rostrificaciones* (*visagéifications*) para permitir la venida de otros rostros, de otras figuras. El rostro tiene un porvenir, a condición de que sea deshecho²⁴⁸. Deshacer el rostro (*défaire le visage*) es una manera de postergar la significación.

En *Le Lait Chaud* (1972), después de cortarse la espalda, Gina Pane se acercó una cuhilla al rostro. Cuando se cortó las mejillas, la gente gritó: «¡No, en la cara no!»²⁴⁹. Pane demostró así que el rostro es centro de significancia y del esteticismo narcisista asumido por nuestra sociedad. Roland Topor imagina la destrucción del rostro en muchos de sus dibujos: lo golpea con el puño, lo rasguña, lo agarra con la mano como si quisiera arrancarlo. Esta agresividad dirigida contra la rostridad es la que sentía Otto Muehl, quien decía estar «lleno de un gran odio hacia todo lo que lleva una cara humana»²⁵⁰. En la filmación de *Kardinal* (1967), realizada por Muehl,

²⁴⁶ *Ibidem*, 45.

²⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 216.

²⁴⁸ *Ibidem*, 210.

²⁴⁹ Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 121.

²⁵⁰ Piedad Soláns, *Accionismo vienés*, 99.

vemos un rostro humano joven, sobre el que el accionista opera provocando diferentes resultados plásticos y visuales²⁵¹. Primero deforma la cara rodeando la cabeza con un cordel; después vierte sobre ella diferentes líquidos transparentes y coloreados, ligeros y viscosos; la unta con una pasta que parece ser nata; le vuelca cubos de pintura, pigmentos, arena, etc. Produce aquello que, según Deleuze, buscaba el pintor Francis Bacon en sus retratos: deshacer el rostro, encontrar la cabeza bajo el rostro²⁵². Es curiosa la similitud entre algunos de los fotogramas de *Kardinal* y *Tres estudios para un autorretrato* (1972) de Bacon.

En *Selbstverstümmelung* (*Automutilación*) de Günter Brus, grabada por Kurt Kren dos años antes de que se filmase *Kardinal*, el accionista usa su propio rostro como material sobre el que experimentar con cuchillas, pintura, un rizador de pestañas y un cigarro, entre otros elementos. Y en el mismo año en que Bacon pinta los autorretratos citados, Ana Mendieta toma unas fotografías deformando su rostro y su cuerpo al presionarlos contra un cristal, produciendo la serie titulada *Glass on Body Imprints* (1972).

La *desemiotización* a la que se somete el rostro, que acaba por dejar de ser rostro para devenir cuerpo-masa, (casi) incapaz de representar formas reconocibles, es un proceso necesario para una nueva producción de significaciones. Cuando se deshace el rostro, ya no se reconocen los rasgos faciales, pero sí se engendran fuerzas que, de alguna manera, siguen perteneciendo al rostro. Finalizamos así con este epígrafe para describir el segundo modo que tienen las artes performativas de provocar la «rotura del Significante»: crear efectos de extrañamiento o *desfamiliarización*.

²⁵¹La filmación de la performance se puede ver en: «Kardinal (1967)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl*: http://ubu.com/film/muehl_kardinal.html [Consulta: 22/03/2019].

²⁵² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 29.

2.2.2. Efectos de extrañamiento

Comencemos leyendo un fragmento de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein:

Alguien ve de repente un fenómeno ante sí que no reconoce (puede ser un objeto que le es familiar, pero en una posición o bajo una iluminación desacostumbradas); quizás el no-reconocimiento sólo dura unos segundos. ¿Es correcto decir que él tiene una vivencia visual distinta a la que tiene aquel que reconoce el objeto inmediatamente?²⁵³.

Cuando alguien no reconoce, aunque sea durante unos segundos, un objeto familiar descontextualizado, está viviendo lo que llamamos una experiencia de «extrañamiento». El efecto de desfamiliarización desencadena una suspensión transitoria del sentido. El sujeto extrañado experimenta una pérdida, una desorientación, una descohesión entre las cosas, o entre él mismo y el mundo. Contestando a la pregunta anterior, la vivencia visual de aquel que no reconoce el objeto inmediatamente sí es diferente a la experiencia óptica de quien lo reconoce, porque lo que se ve está modulado por el resto de factores que permiten y condicionan la percepción. Parte de estos factores son las relaciones abstractas de sentido y las preconcepciones semánticas y semióticas.

Los efectos de extrañamiento son un modo frecuente para el arte contemporáneo de postergar la significación, pero a la vez, son más difíciles de producir en tanto más frecuentemente se emplean como recurso. Por otro lado, mantener la capacidad de asombro frente al mundo (*l'étonnement*, diría Merleau-Ponty) no es tarea fácil para el ser humano en su etapa de adulto. Cuanto más se aleja de la infancia, más cree el sujeto que conoce lo que le rodea y con mayor familiaridad se relaciona con su entorno. Escribe el actor Thomas Richards:

Cada vez experimentamos las «cosas» de manera más y más generalizada, dejamos de percibir las directamente, como un niño, para percibir las más bien como signos en

²⁵³ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 453.

un catálogo que ya nos es familiar. Lo «desconocido», reducido y petrificado en este modo es convertido en lo «conocido»²⁵⁴.

Para romper con la petrificación de *lo ya conocido* —para ampliar los horizontes del conocimiento—, hay que enfrentarse a lo desconocido, en el seno de lo que creemos conocer. Viktor Shklovski acuña en 1917 el término *ostranenie* (*extrañamiento*). Sigmund Freud se basará en este término para teorizar sobre «lo desacogedor» o «lo siniestro»²⁵⁵. Asimismo, la palabra empleada por Bertolt Brecht, *verfremdung*, se conecta con la idea del extrañamiento, aunque normalmente se traduce al español con el vocablo «distanciación»²⁵⁶. Según Borja Ruiz, el término brechtiano hace referencia al hecho de desplazar algo conocido o habitual a un contexto desconocido o poco habitual²⁵⁷.

En *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, Luis Puelles Romero se extiende sobre el concepto de *extrañabilidad*: lo extraño en lo entraño. Se trata de aquello que resulta inhóspito cuando creíamos que era conocido, familiar, acogedor. El extrañamiento supone la confusión entre el sujeto de percepción y el objeto percibido, es decir, el cerramiento de la distancia con respecto al objeto. Supone una cercanía excesiva de las cosas. Es el mal que Hugo von Hofmannsthal describe en *La Carta de Lord Chandos*. Por tanto, tiene mucho que ver con la crisis epistémica de la representación (por extensión, del lenguaje, del sujeto, del sentido).

En las pinturas del italiano Giorgio de Chirico y del belga Léon Spilliaert, entre otros, se puede reencontrar lo enigmático en lo cotidiano; lo extraordinario, en lo ordinario. Para ellas, Luis Puelles propone lo *extrañable* como categoría estética. ¿Cómo opera la imagen bajo esta categoría?

La imagen que cumple la condición de ser «idea estética», la cual nos llevará a la caracterización de la imagen capaz de extrañarnos, *queda por significar*,

²⁵⁴ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 20.

²⁵⁵ En alemán, la palabra que utiliza Freud es *unheimliche*. Véase Sigmund Freud, «Lo siniestro. 1919», E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena. Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2008.

²⁵⁶ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial, 2010, 154-159.

²⁵⁷ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 327.

permaneciendo inaccesible al entendimiento. Sólo entonces se nos aparece la imagen *en* su presencia: cuando ésta se impone y no es habilitada para su uso como representación significativa²⁵⁸.

Más allá de lo estrictamente pictórico, el arte performativo también es capaz de extrañarnos y de inducirnos al postergamiento de la significación del acontecimiento artístico; de sus imágenes, de sus sonidos, de su insistencia en la presencia corporal. Lo inhóspito en lo conocido, la extrañabilidad, se descubre en primer lugar en el cuerpo propio.

Lo que más puede extrañarnos es lo *otro* que se ignora dentro de sí. Mary Wigman, pionera de la danza expresionista alemana (y figura clave para la danza contemporánea europea y americana), se topó con el personaje de la «Bruja» de su famosa pieza *Hexentanz (Danza de la bruja, 1914)* cuando, vestida con una tela drapeada, vio en el espejo la terrible figura del ser que habitaba dentro de sí. Wigman halló a la *otra-ignorada-en-mí*²⁵⁹. Las cuestiones de la *alteridad* y de la *otredad* han sido muy tratadas por el pensamiento contemporáneo desde el pasado siglo hasta la actualidad. Concretamente, para Michel Foucault, lo Otro, lo Lejano, es lo más Próximo. Lo Otro es, pues, lo Mismo²⁶⁰.

En tensión entre el territorio del cuerpo y el de los signos, las artes performativas contemporáneas experimentan con la deformación del rostro y con la revelación de lo extraño en lo entrañable. La cabeza y las vísceras, la irreconocibilidad de lo humano y la cercanía de lo inhumano, de lo monstruoso, de lo oscuro en cuanto que todavía no conocido inspiran sensaciones antes que significados. Las sensaciones pueden ser tan impactantes que resulten imposibles de asimilar. Ello apunta al tercer modo en que las artes performativas contemporáneas obstaculizan la aparición e interpretación de signos, de referencias y de representaciones: provocar experiencias de *shock* o impactos sensoriales.

²⁵⁸ Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, Madrid: Abada Editores, 2017, 115.

²⁵⁹ Esta anécdota es relatada por Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 238.

²⁶⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 350.

2.2.3. Choque e impacto sensorial en la vivencia del acontecimiento artístico

Muchas de las prácticas artísticas que nos interesan se realizan bajo la intencionalidad explícita de provocar experiencias de *shock*. En la vivencia del acontecimiento artístico las sensaciones pueden ser difíciles de asimilar. Una estrategia de las artes performativas para escapar a nuestra hermenéutica (además de destruir rostridades y causar efectos de extrañamiento) es ocasionar efectos de *choque* mediante un impacto sensorial. Fischer-Lichte arraiga esta estrategia a una tradición:

Los vanguardistas insistieron una y otra vez en que las realizaciones escénicas tenían que lograr dos tipos de efectos: shocks o cualquier otro tipo de emociones y acciones impactantes. En lo tocante al primer tipo de efectos los artistas de las vanguardias se adherían, a pesar de que la mayoría de ellos la desconocía, a una larga y venerable tradición²⁶¹.

Antes de las vanguardias, a partir del siglo XIX, se extiende la creencia de que el alienante efecto de *shock*, la dispersión y la distracción caracterizan la percepción del sujeto moderno. En la ciudad moderna se despliegan estrategias artísticas de provocación de emociones, de excitación, y de intensidades de difícil asimilación. Charles Baudelaire y, posteriormente, Paul Valéry ya hablaban de la provocación de sacudidas nerviosas²⁶². Quizá sea esta la tradición a la que se refiere Erika Fischer-Lichte, a la que sin duda se sumará, junto a los vanguardistas, Antonin Artaud.

La famosa y fracasada obra de Artaud, *Les Cenci*, tenía el propósito de alterar la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador²⁶³. Los contrastes de la iluminación eran muy acusados con la intención de causar la ceguera transitoria. La música fue compuesta con sonidos electrónicos y pregrabados, distorsionados y

²⁶¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 300.

²⁶² Luis Puelles Romero, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, 126.

²⁶³ La obra estaba basada en un hecho real que, antes que por Artaud, fue narrada por Stendhal y por Shelley.

amplificados. Con la escenografía se buscaban efectos de exageración de las perspectivas espaciales. La interpretación de los actores era absolutamente antinaturalista y muy intensificada. *Les Cenci* fue una obra de acción directa, tentativa de escenificación del teatro de la crueldad²⁶⁴. La alteración de la percepción implicaría experiencias de *shock*, de confusión e interrupciones del sentido.

Estas experimentaciones escénicas dirigidas a causar el efecto de choque son heredadas por la nueva escena de mitad del siglo XX. Según Raymonde Temkine, se han producido ataques formulados contra Jerzy Grotowski, director del Teatr Laboratorium, respondiendo al siguiente argumento:

[...] limitar la representación de la crueldad a los suplicios físicos, pasiones, torturas, a lo penas visible y a su expresión física, significa una gran disminución de la eficacia del teatro, porque lo reduce a efectos emocionales y a extremos tales como el choque. Pero ante todo, reduce la posibilidad de control por parte del espectador, porque está expuesto al choque como si tuviese lugar en la realidad²⁶⁵.

El choque al que se exponen los participantes de la pieza teatral, del acontecimiento escénico o de la acción artística tiene lugar *realmente*, es decir, la alteración perceptual es una experiencia psico-física y no ilusoria. A esto es a lo que llamamos *crueldad*: al impacto anti-ficcional, sensorial, emocional e intelectual. Las obras de Grotowski reducen la eficacia del teatro a la consecución de tales extremos, al igual que Artaud.

Existen otras manifestaciones artísticas en las que se identifica claramente la intencionalidad por parte de los artistas de generar un fuerte impacto que impida la interpretación del acontecimiento. Por supuesto, los accionistas vieneses son expertos en inducir vivencias de este tipo. Sus performances suelen considerarse catárticas y liberadoras, mas lo que se puede afirmar con mayor seguridad es que producen experiencias de choque. En *Maria Conception* (1969), Hermann Nitsch y una mujer realizan en público actos sexuales tras haber destripado a un animal, cubrirse el uno

²⁶⁴ Estos datos acerca de la puesta en escena de *Les Cenci* se han tomado de la investigación realizada por Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 305.

²⁶⁵ Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 179.

al otro con sus vísceras y beber su sangre. La conjunción del acto sexual y del cadáver destripado sigue causando hoy una fuerte impresión. Son imágenes que pueden herir sensibilidades y provocar incluso reacciones violentas. ¿Cuál es el propósito de la performance descrita? ¿Cómo se justifican las acciones? ¿Qué sentido tienen más allá del efecto estético y sensorial? Tales preguntas surgen ante la dificultad de asimilar las sensaciones experimentadas. Hay interrogantes que nacen a partir de un choque.

Lejos de recurrir a acciones brutales, violentas o pornográficas, existen otras formas de suscitar experiencias de *shock*. Trisha Brown, integrante del Judson Dance Theater, danza enteramente de espaldas un solo, en un trabajo tardío: *If you couldn't see me* (1994). En esta pieza la subversión estriba, literalmente, en darle la vuelta al cuerpo. Brown altera la perspectiva habitual que tenemos del cuerpo y la convención que dicta que el frente es la fuente principal de comunicación y de sentido²⁶⁶. El choque se produce, sobre todo, al descubrir que la bailarina nunca va a mostrarse, y en aceptar que la pieza terminará sin que hayamos visto más que la espalda de Trisha Brown.

Deshacer el rostro, extrañar e impactar son recursos que se emplean en la nueva escena para causar la postergación de la significación y que nos obligan a poner en suspensión el signo y observar de cerca el cuerpo, su extensión y su materialidad. Al término de la exposición de esta primera vía de problematización, concluimos con la consideración de que una experimentación generalizada por las prácticas que investigamos gira en torno, no sólo a la destitución de la palabra como fuente principal de información, comunicación y sentido, sino también, en términos más amplios, a la indagación en busca de los límites de la significación y de la racionalidad occidental. En lo que sigue, para finalizar con este segundo capítulo, propondremos dos categorías estético-performativas: *lo animal* y *lo maquinal*. Las prácticas artísticas a las que podemos aproximarnos con estas categorías son, la mayor de las veces, las mismas que obstaculizan la operacionalidad de los signos.

²⁶⁶ Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, 96.

2.3. CATEGORÍAS ESTÉTICO-PERFORMATIVAS.

DE LO ANIMAL A LO MAQUINAL

En esta tesis doctoral se proponen seis categorías de aproximación estética a las artes performativas contemporáneas que nacen como resultado de nuestra investigación en torno al cuerpo, al gesto, al rito y al problema de la significación. Las categorías estéticas son conceptos que cualifican modos de la experiencia sensible. Creemos que las categorías clásicas, tales como la belleza o lo sublime, no nos permiten aproximarnos a las prácticas performativas de segunda mitad del pasado siglo en adelante. Hay que proponer nuevas categorías y, en nuestro caso, quisiéramos que constituyesen una aportación a la teoría estética de lo performativo.

Como resultado de nuestra exploración a través del territorio del cuerpo, en este capítulo formulamos la primera pareja de nociones categóricas: *lo animal* y *lo maquinal*. No son contrarias, a pesar de sus diferencias, sino cercanas: son categorías complementarias. Sabemos que se puede discernir entre lo animal y lo maquinal, pero no conocemos el punto exacto en donde acaba el animal y comienza la máquina. Los efectos logrados de deformación en el rostro, de desfamiliarización y de choque, generan acontecimientos artísticos e imágenes que participan, por sus cualidades formales, sensoriales, físicas, e incluso conceptuales, de estas dos categorías, nacidas de un modo de entender lo corpóreo que se resiste a la semiótica.

Para definir las nociones que proponemos nos será útil el concepto de *devenir-animal* empleado por Deleuze y Guattari. Francis Bacon y Franz Kafka son dos autores sobre los que los filósofos postestructuralistas teorizan aplicando dicho concepto. Más allá de la pintura y de la literatura, extrapolaremos los *devenir-animaux* a las artes de la acción y del acontecimiento, sin olvidar plantearemos la pregunta por la animalidad sugiriéndola en términos de intrinsicidad. La animalidad nos abre una profundidad, que es humana, que conocemos, a la vez que se nos

escapa. ¿Qué posibilidades escénicas, performativas, corporales, visuales, estéticas, sensuales, puede brindarle a un actuante explorar la animalidad?

En las décadas de los años sesenta y setenta, al mismo tiempo que lo animal irrumpe en el arte corporal, dancístico y teatral, aparecen otras corrientes cuya aspiración consiste en hibridar materia viva y máquina. Son las poéticas de la *cyborgización*, en persecución de una simbiosis entre la corporeidad orgánica y la tecnología cibernética. Donna Haraway, recién pasados los años setenta, propone emplear la *poesía cyborg* como forma de transgresión. La criatura hibridada aparece mitificada allí donde la frontera entre lo animal y lo humano se transgrede²⁶⁷. Allí, pues donde lo natural y lo artificial no pueden conservar la separación fronteriza entre sí. Más allá del imaginario ciencia-ficcional, la noción de *cyborg* apunta hacia la indeterminación de la definición unívoca de lo humano.

2.3.1. Reflexiones en torno a la cuestión de la intrinsicidad animal

El *hombre*, advierte Nietzsche en *El Anticristo*, no personaliza «la coronación de la creación»²⁶⁸. En sus fragmentos publicados póstumamente, el filósofo alemán defiende la necesidad del derrumbe de la jerarquía ontológica que ordena el mundo de lo más bajo a lo más elevado: plantas, animales, humanos, ángeles y Dios. El ser humano no está por encima de otros seres. No representa ningún progreso en comparación a cualquier otro animal²⁶⁹. Esta idea desafía una de las verdades más afianzadas de la cultura judeo-cristiana desde tiempos inmemoriales.

Giovanni Pico della Mirandola escribe en el siglo XV (1486) el *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Según este pensador humanista italiano, el deber del hombre, vinculado directamente con la salvación, es convertirse en ángel. Toda

²⁶⁷ Donna Haraway, *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, 21.

²⁶⁸ Friedrich W. Nietzsche, *El Anticristo*, 34.

²⁶⁹ Friedrich W. Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, 569.

huella de animalidad ha de ser convenientemente borrada para poder ingresar en la unión mística con la divinidad, tras la extinción de la individualidad carnal. Tal es la conclusión alcanzada una vez formulada, al comienzo del discurso, la pregunta: ¿en qué estriba la grandeza del hombre? La reflexión comenzará del siguiente modo: «Al hombre, desde su nacimiento, el Padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida y, según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos»²⁷⁰. Esto quiere decir que el ser humano posee una naturaleza mutable. Si podemos «degenerar en los seres inferiores que son las bestias» (o regenerar en los seres superiores), ¿no tenemos acaso algo en común, no sólo con los ángeles, sino con los vegetales y, lo que es peor, con la indecencia del animal?²⁷¹ Sin embargo, los dispositivos civilizatorios no admiten el carácter bestial ni animal intrínseco al ser humano.

La historia de la filosofía occidental es, quizá y entre otras cosas, el olvido calculado de la pregunta acerca de la animalidad, de la posibilidad de que el animal, como sugiere Jacques Derrida, pueda dirigirnos su mirada. En la transcripción de unas conferencias impartidas por el filósofo argelino, bajo el título *El animal que estoy si(gui)endo*, éste sostiene tres hipótesis. La primera es que la ruptura entre humano y animal no dibuja una línea indivisible de dos bordes. ¿Qué quiere decir esto?

No digo que todos los filósofos se hayan puesto de acuerdo en la definición del límite que separaría al hombre en general del animal en general (aunque éste sea uno de los lugares más acogedores del consenso y, sin duda, la forma dominante del consenso). Pero a pesar, a través y más allá de todas sus discrepancias, los filósofos, siempre, *todos* los filósofos han considerado que este límite era uno e indivisible; y que del otro lado de este límite había un inmenso grupo, un solo conjunto fundamentalmente homogéneo²⁷².

Contra el consenso mantenido durante generaciones, Derrida sostiene que no existe un grupo sin diferencias internas que englobe a todos los animales no humanos

²⁷⁰ Giovanni Pico della Mirandola, «Discurso sobre la dignidad del hombre», *Ensayos para pensar*, Medellín: Editorial Pi, 2006, 6.

²⁷¹ *Ibidem*, 5.

²⁷² Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid: Trotta, 2008, 57.

frente a otro grupo, no heterogéneo, que abarque a toda la humanidad. Esta línea indivisible, de dos bordes, que se ha trazado para diferenciar al «animal racional» de otros seres erróneamente denominados «no racionales» podría ser borrada.

La segunda hipótesis sostenida por Derrida es que la ruptura tiene un borde múltiple y heterogéneo, y que posee una historia; la tercera, que más allá del borde humano hay una multiplicidad heterogénea de seres vivos o incluso de seres «difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico y lo inorgánico»²⁷³. La complejidad estriba en que las disociaciones dependen de las taxonomías, que son elaboraciones representacionales. «Se trata *también* de preguntarnos si lo que se denomina el hombre tiene derecho a atribuir con todo rigor al hombre, de atribuirse, por lo tanto, aquello que le niega al animal y si tiene acerca de esto, alguna vez, el concepto *puro, riguroso, indivisible* en cuanto tal»²⁷⁴. Por supuesto, es innegable que existen múltiples especies de seres vivos dentro y fuera del reino animal, y que el ser humano es un animal. Pensar la cuestión de la animalidad es pensar una cuestión eminentemente antropológica.

¿Por qué, a pesar de las evidencias, está tan alejada la humanidad de la animalidad? Bataille dice que nada nos está más cerrado que la vida animal de la que hemos salido²⁷⁵. A lo largo de su historia, el ser humano se ha alienado de su propia condición animal. Ha pervertido su relación con el entorno, mediada en exceso por su instrumentalización, dominación, explotación y manipulación, que no son otra cosa que formas antropocentristas de estar en el mundo. Para Bataille, la animalidad es la inmediatez o la inmanencia²⁷⁶. Una inmediatez que se da por olvidada y que se imagina con nostalgia²⁷⁷.

Lo animal se percibe, pues, por un lado, como aquel conjunto homogéneo al que el ser humano no pertenece; por otro lado, como un estado de no trascendencia, y sí de proximidad con el entorno salvaje. Y, en tercer lugar, lo animal es *lo otro*, es

²⁷³ Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, 48.

²⁷⁴ *Ibidem*, 162.

²⁷⁵ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid: Grupo Santillana Editores, 1998, 24.

²⁷⁶ *Ibidem*, 21.

²⁷⁷ «Todo indica que los primeros hombres estaban más cerca que nosotros del animal; le distinguían quizá de sí mismos, pero no sin una duda mezclada de terror y de nostalgia», *Ibidem*, 38.

decir, lo monstruoso, lo bestial. Según Michel Foucault, «la bestia» había encontrado en el siglo XIX nuevos poderes²⁷⁸. Con el cambio epistémico de la Modernidad, el animal se convierte en una figura privilegiada. La publicación de *Les Chants de Maldoror* en 1869, del poeta uruguayo y residente en París, Comte de Lautréamont—seudónimo de Isidore Ducasse — es un ejemplo de esta exaltación moderna de lo animal, entendida como una fuerza agresiva e incontenible²⁷⁹. Este interés por el poder de la animalidad salvaje se extiende a lo largo de la siguiente centuria, mientras que el desarrollo de lo industrial y de lo tecnológico continua creciendo, amenazando con controlar definitivamente a las fuerzas de la naturaleza.

Frankenstein, estrenada por The Living Theatre en 1965, indaga los indicios de la monstruosidad intrínseca a todo ser humano, frente a la creencia de que existe una monstruosidad ajena; un monstruo social que nos oprime²⁸⁰. El acéfalo es, al igual que Frankenstein, imagen de la monstruosidad de lo humano. Bataille lo describe con las siguientes palabras: «No es un hombre. Tampoco es un dios. No es yo, pero es más que yo: su vientre es el dédalo en el que se ha extraviado, en el que me extravió con él y me recobro siendo él, es decir, monstruo»²⁸¹. Toda la humanidad participa de lo monstruoso²⁸². Animalidad equivale a *otredad*. La otredad en la mismidad: a raíz de este hallazgo avanza el pensamiento moderno; en la dirección, dice Michel Foucault, en la que *lo otro* del ser humano tiene que devenir *lo mismo* que él²⁸³.

La cuestión de lo animal, planteada en términos de intrinsicidad, apunta a *las variaciones que lo otro posee en lo mismo*. Lo que creemos que es nuestro opuesto, está en lo que somos. La animalidad, planteada estos términos, es indeterminación.

²⁷⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 289.

²⁷⁹ Véase Isidore Ducasse, *Los Cantos de Maldoror*, Barcelona: Editorial Labor, 1982.

²⁸⁰ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 255.

²⁸¹ Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, 230.

²⁸² Escribe Angélica Liddell: «Quiero hablar de la monstruosidad porque participo, por el mero hecho de haber nacido, de lo monstruoso», *El sacrificio como acto poético*, 11.

²⁸³ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 339. La historia de lo Otro es la historia de lo interior y de lo extraño, de lo que debe excluirse para evitar un peligro. La historia de lo Mismo es la historia de lo que en una cultura debe ser identificado y distinguido.

En la medida en que afrontamos tal indeterminación, nuestras identidades sufren variaciones y alteraciones. En los textos de Bataille también encontramos esta contradictoria confluencia entre lo lejano y lo familiar:

El animal abre ante mí una profundidad que me atrae y que me es familiar. Esa profundidad en cierto sentido la conozco: es la mía. Es también lo que me es más lejanamente escamoteado, lo que merece ese nombre de profundidad que quiere decir con precisión *lo que me escapa*²⁸⁴.

Explorar la animalidad intrínseca a la condición humana es lanzarse hacia lo desconocido, ir tras lo que se escapa dentro de sí mismo. La cuestión de la animalidad, de la bestialidad o de la monstruosidad, nos empuja a aceptar la equívocidad inherente a la definición ontológica de lo humano. ¿Existe un concepto puro, riguroso, que nos diferencie de otros seres? En todo caso, la determinación acerca de qué es lo humano, no sobrepasa los umbrales de la convención humana. En la asunción de esa determinación convenida, lo animal es lo socialmente prohibido, lo que no hacemos frente a los demás. Indagar la propia animalidad puede ayudar a aumentar la permisividad ante *otras* formas de vida.

2.3.2. La noción deleuzeana del *devenir-animal*. Poéticas de la animalidad

El «puro devenir» esquivo al presente. No soporta la distinción entre pasado y futuro²⁸⁵. Es un concepto colindante al de «acontecimiento». Es anteponer el suceso espontáneo a la planificación. Es acción, es salir, es desterritorializar. ¿Qué es devenir-animal?²⁸⁶

²⁸⁴ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, 26.

²⁸⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 9.

²⁸⁶ En rigor, no es correcto decir que *devenir-animal* sea una noción «deleuzeana» porque aparece, por vez primera, en *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), coescrita por Félix Guattari y Gilles Deleuze. En las obras *Rhizome* (1976) y *Mille plateaux* (1980) elaboradas, asimismo, con la colaboración de Guattari, reaparece la noción. A pesar de ello, consideramos que Deleuze ya estaba

Devenir animal es hacer un movimiento, trazar una línea de fuga, superar un umbral, atender a un continuo de intensidades que no valen más que por ellas mismas, encontrar un mundo de intensidades puras, donde todas las formas se deshacen, todas las significaciones también, significantes y significados, en beneficio de una materia no formada, de un flujo de desterritorializaciones, de signos asignificantes²⁸⁷.

Devenir-animal es atentar contra los signos. Es revelar la asignificancia inherente a los signos, junto a la imposibilidad de destruirlos —de *destruir los lenguajes*—. Es deshacer el rostro. El devenir-animal del cuerpo no admite la rostridad porque, para el ser humano, los animales que no son humanos no tienen rostro. Es dificultar la asimilación de las sensaciones porque son demasiado rápidas, demasiado instintivas. Es producir efectos de extrañamiento en la experiencia de lo corpóreo, porque, cuando el cuerpo deviene animal, no sabe qué significa ser humano.

Proponemos «lo animal» como categoría estético-performativa pensando en el devenir-animal del cuerpo y en el carácter acontecimental de este devenir. Esta categoría nace de la reflexión en torno a la animalidad humana que atraviesa la corporeidad y que revela lo que la moral esconde. En sus movimientos, en sus acciones, en sus formas sin formar, en sus fuerzas, en sus intensidades, en su estado de alerta, en su presencia, en la materia, en la carne, en la sensación aún sin tamizar por la significación, el cuerpo del actuante deviene animal.

esbozando en sus escritos previos lo que finalmente se conceptualizará como *devenirs-animaux*. Es por esto que decimos que es una noción deleuzeana. En *Nietzsche: sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie* (1965), uno de los textos tempranos del filósofo parisino, comienza a emplearse la palabra *devenir* unida mediante un guión a una segunda palabra, generando diferentes conceptos vinculados a una misma idea: la mutabilidad. La última metamorfosis descrita en *Así habló Zaratustra* será el «devenir-niño» (Véase Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Madrid: Arena Libros, 2000, 17). Con respecto a la *Genealogía de la moral*, Deleuze denominará «devenir-esclavo universal» al triunfo de la dominación de los débiles sobre los fuertes (*Ibidem*, 34). Esta yuxtaposición de términos (devenir-niño, devenir-enfermizo, devenir-loco...) pasa a formar parte del lenguaje que el autor inventa y consolida a base de repeticiones a lo largo de sus obras. Hasta que, en la primera publicación junto a Guattari, y a propósito de los cuentos de Franz Kafka, el *devenir* acaba por ser *animal*.

²⁸⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineur*, 24.

Devenir-animal es transformarse en el movimiento que fluctúa entre dos términos: entre el *yo* consciente o el sujeto identificado; y el Otro, el animal, la bestia o el monstruo. Entre la razón y el cuerpo. Entre la palabra y la materia. El actuante deviene animal sin que tenga un término que sea el animal devenido²⁸⁸. La animalidad es un acontecimiento, es un proceso corporal. Devenir-animal no es asemejarse a *otro animal*. Es hallar la *otredad* en el sí mismo. Si los *devernissements animaux* no son ni representaciones de animales, ni animales reales a los que se deviene, ¿en qué radica la realidad del devenir-animal?

[...] su realidad no radica en el animal que se imitaría o al que se correspondería, sino en sí mismos, en lo que de pronto se apodera de nosotros y nos hace devenir una *vecindad*, una *indiscernibilidad*, que extrae del animal algo común, mucho más que cualquier domesticación, que cualquier utilización, que cualquier imitación: «la Bestia»²⁸⁹.

Su realidad no radica en imitar; sí en desplazarse hacia lo indeterminado, lo indiscernible, lo liminal. En la pintura de Francis Bacon, Deleuze encuentra una zona de *indecibilidad* entre el ser humano y el animal. Ésta no se constituye gracias a correspondencias formales²⁹⁰. La zona indiscernible emerge por un movimiento de *desterritorialización* en lo humano y de *territorialización* en lo indeterminado de aquel término desconocido llamado «animalidad». Devenir-animal es conquistar el territorio del cuerpo.

A partir de la categoría de *lo animal* podemos aproximarnos a las artes performativas contemporáneas, si pensamos en el devenir-animal del cuerpo del actuante o *performer*. En uno de sus escritos, Jerzy Grotowski hace la siguiente aclaración: «No consiste este ejercicio en la imitación realista y literal de un animal de cuatro patas. Uno no "actúa" como animal sino que ataca al propio subconsciente creando una figura animal cuyas características particulares expresan un aspecto de

²⁸⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 291.

²⁸⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 342.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 30.

la condición humana»²⁹¹. Uno no «actúa» como si fuese un animal, sino que deviene-animal.

Devenir no es asemejar. No imitar es la directriz básica en el entrenamiento actoral de Grotowski para explorar diferentes corporizaciones²⁹². En este caso, la corporización de un animal. Sin satisfacer las exigencias de la verosimilitud, lo que el director pide es que se traten de encontrar los rasgos del animal en los propios, es decir; lo Otro en lo Mismo; la zona de indecibilidad o indiscernibilidad; el lugar común. Ese lugar común es el cuerpo (o como diría Deleuze, el pedazo de carne²⁹³). En una entrevista de 1992, publicada en la revista *Les dossiers*, Grotowski dice que no hay que olvidar que el cuerpo es un animal²⁹⁴. Para recuperarlo habrá que eliminar clichés de comportamiento y volver a la reacción primaria²⁹⁵. Regresar, entonces, al estadio preverbal, a lo que llamamos *régimen presignificante*, conducta prelingüística o lenguaje primitivo. El cuerpo que produce la rotura del significante es aquel que deviene animal.

La danza contemporánea encuentra inspiración en el movimiento de los animales. El cuerpo de la bailarina o del bailarín deviene animal, sin que sea real el animal al que deviene, o sea, sin buscar semejanza con ningún animal. Martha Graham introdujo en la danza moderna este interés por la cinética animal²⁹⁶. Más tarde, en 1962, Yvonne Rainer —en *Three Seascapes*— conjugaba, con los movimientos danzados, «ladridos, gemidos, chillidos, gruñidos, refunfuños,

²⁹¹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 86.

²⁹² Por ejemplo, explicando un ejercicio, dice: «conservo mi voz natural y empiezo a utilizar mis dientes sin imitar la voz de un perro», Jerzy Grotowski, *op. cit.*, 163.

²⁹³ «La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad...», Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 32.

²⁹⁴ Jacques Lecoq define una *gimnasia animal* cuyo objetivo tampoco es representar, sino encontrar movimientos orgánicos y elementales; esto es, movimientos realizables por diferentes tipos de cuerpos de diferentes tipos de animales. Véase Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, 134.

²⁹⁵ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 102. Cita la entrevista: «C'était une sorte de volcán», *Les dossiers*, París: Éditions l'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu, 1992.

²⁹⁶ Según Jacques Baril, Graham se interesa por la manera de moverse de la mayoría de los animales. Véase Jacques Baril, *La danza moderna*, 79.

gritos»²⁹⁷. Es el devenir-animal del cuerpo en su expresión sonora; la pura materia sonora, cuyo sentido se percibe en bruto y cuya significación se posterga, para no hacer del gruñido un signo.

Más allá de la exploración de movimientos y sonidos, el cuerpo del artista puede devenir-animal al experimentar *otros* modos de relación con animales de otras especies. Joseph Beuys viaja a la ciudad en la que Rainer presentaba sus piezas de danza, Nueva York, para encontrarse con un coyote en la René Block Manhattan Gallery del 23 al 25 de mayo de 1974²⁹⁸. La acción estaba destinada a ser un catalizador de la reconciliación entre la dominación europea y la América nativa previa a la colonización, gracias al entendimiento y al «ajuste de cuentas» entre Beuys, hombre blanco alemán, y el poderoso animal²⁹⁹. Sin detenernos en juzgar si la performance cumple con lo que se propone o no, en *I Like America and America Likes Me*, pudiera haber tenido lugar el devenir-coyote de Beuys en caso de producirse una suerte de comunicación entre ambos seres.

Insistimos en que «lo animal», tal y como lo proponemos, no tiene un uso metafórico. Con esta categoría estética estamos nombrando modos de *corporización*: modos de performar —de realizar— transformaciones en el cuerpo, y de percibirlos. Como ocurre en *Les Chants de Maldoror*, importa más la *metamorfosis* que la metáfora. Esta obra literaria es ejemplo de que la vida animal no tiene que convertirse en una vana alegoría para el arte. Gaston Bachelard llama a Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont, autor de *Les Chants...*) «el poeta de los músculos»³⁰⁰. Quizá por esa fisicidad su poesía sea más cercana a las nuevas artes corporales, irreverentes ante la autoridad del arte literario y, en general, de la palabra. Cuenta Jodorowsky que en una ocasión, como parte de un efímero, llegaba recitando trozos de *Les Chants de Maldoror* colgado de un helicóptero³⁰¹.

Entre las prácticas artísticas sobre las que apoyamos nuestra investigación, la categoría de lo animal aparece, también, asociada a una estética de exaltación de las

²⁹⁷ Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, 2.

²⁹⁸ Allan Antliff, *Joseph Beuys*, New York: Phaidon Press Limited, 2014, 107.

²⁹⁹ Allan Antliff, *Joseph Beuys*, 108.

³⁰⁰ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, 71.

³⁰¹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 337.

funciones biológicas. La respiración, la sexualidad, la nutrición y la excreción son zonas comunes entre el ser humano y otros animales. En la nueva escena paradigmática, muchas de las manifestaciones del *performance art*, caen bajo los géneros del *shock art* y del *abject art*: las artes del choque y de la abyección. Éstas asumen como material válido en la génesis artística excreciones, fluidos corporales y acciones consideradas generalmente inapropiadas para hacer en público.

La realización, en calidad de obra de arte, de una acción de este tipo tiene, entre otros, los objetivos de causar un impacto sensorial y de servir, al mismo tiempo, de catarsis. También responde a un puro interés por la materia y por la desficcionalización del cuerpo. Ana Mendieta utilizaba la sangre en muchas de sus acciones artísticas. Sabemos que la empleaba como pigmento en *Blood Sign#2* (1974). Otro ejemplo es *Rape Scene* (1973), que tuvo lugar en su apartamento de Moffit Street, en Iowa. La artista aparecía desnuda de cintura para abajo, manchada de sangre y apoyada en una mesa³⁰².

Las primeras acciones de los vieneses, principalmente las que se realizaban con orina y heces, se concebían para ser filmadas, dada la dificultad que suponía hacerlas en público debido a sus consecuencias: multas, arrestos, etc.³⁰³. En *Arte y Revolución* (1968), en la Universidad de Viena, Günter Brus se desvistió, se cortó pecho y muslo, orinó en un vaso, se bebió su orina, se untó con heces, se tumbó y se masturbó cantado el himno nacional austríaco³⁰⁴. Fue condenado a seis meses de prisión. Se exilió con su familia a Berlín y no pudo volver a Viena hasta pasados unos años³⁰⁵. Otto Muehl realizó varias veces *Pissaktion* (la primera en 1968), que consistía en orinar en público apuntando a la boca de su colega Brus. En una ocasión, con una acción similar hecha en Alemania, provocó el cierre de un club. En esa época le buscaba la policía.

³⁰² Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 100.

³⁰³ Piedad Soláns, *Accionismo vienés*, 83.

³⁰⁴ Amelia Jones, *op. cit.*, 95.

³⁰⁵ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 27.

Las acciones más comunes de Muehl son muestra de una sexualidad no sublimada, por ejemplo *Manopsychotic Ballet 1 y 2* (1970) y *Satisfaction* (1968)³⁰⁶. En el video que documenta esta última, se pueden ver vaginas, erecciones, felaciones, masturbaciones, penetraciones, a un hombre orinando, y a una mujer propinando latigazos sobre un cuerpo, mientras otros lo embadurnan con comida. De una manera menos explícita, los eventos colectivos de The Living Theatre daban la posibilidad de conquistar un espacio en el que expresar sin cohibiciones la desnudez y la sexualidad.

Recapitulemos: *lo animal* es una categoría estético-performativa con la que aproximarnos a aquellas prácticas artísticas de la nueva escena en las que el cuerpo del artista deviene-animal. La animalidad puede estar en los movimientos, en los sonidos, en el intento de comunicación con un animal no humano, en la exaltación de las funciones biológicas o en el uso de fluidos (sangre menstrual, semen, sudor, etc.).

Por último, antes de proponer la siguiente categoría, queremos hacer una aclaración. Recalcamos que el tema de la animalidad se plantea en términos de intrinsicidad, es decir, que indagamos la animalidad intrínseca a lo humano. Por eso nos interesan las prácticas performativas en las que se produce el devenir-animal del cuerpo humano. Hay muchos happenings, muchas performances y obras escénicas contemporáneas en las que se introducen animales no humanos, vivos o muertos. En los primeros efímeros del Grupo Pánico, en las acciones de los vieneses, de Ana Mendieta, de Jana Sterbak, de Joseph Beuys, o en *Meat Joy* (*Regocijo de la carne*, 1964) de Carolee Schneemann, por poner unos pocos ejemplos, se matan animales en escena o se utilizan sus cadáveres como material con el que accionar. En casi todos los casos se puede hablar de maltrato y de *especismo*. Entraríamos en un debate, más ético y político que estético (aunque la estética jamás está desvinculada de estos asuntos), en el que no podemos aquí detenernos, pero que consideramos indispensable no obviar.

³⁰⁶ Las filmaciones de las performances se pueden ver en: «Manopsychotisches Ballett Part 1»; «Manopsychotisches Ballett Part21»; «Satisfaction (1968) », *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl:* http://ubu.com/film/muehl_ballett_1. ; http://ubu.com/film/muehl_ballett_2.html ; http://ubu.com/film/muehl_satisfaction.html [Consulta: 02/04/2019].

2.3.3. Poéticas de la *cyborgización*

El vienesés Rudolf Schwarzkogler, en *Acción 4* (1965), ataba, vendaba y llenaba de cables el cuerpo de su ayudante Cibulka. En *Acción 6* (1966) conectaba su propio cuerpo mediante cables con el cuerpo de un ave sin vida³⁰⁷. De lo animal a lo maquinal, se producen intercambios y fluctuaciones.

La segunda categoría estético-performativa que proponemos, en el extremo complementario a *lo animal*, es *lo maquinal*. Toda máquina realiza una actividad. A la actividad de la máquina la denominamos «mecanismo». Todo cuerpo realiza una actividad. «Mecanicismo» y «maquinismo» son palabras que se pueden asociar a los movimientos y a las acciones corporales. Lo maquinal o lo mecánico apunta, también, al cuerpo como objeto, y a la relación del mismo con otros objetos, y con el espacio. La operacionalidad, la funcionalidad, y el automatismo de la conducta humana nos hacen pensar, asimismo, en el «devenir-máquina» de lo corpóreo. El ser humano es un autómatas cuando ejecuta tareas mecánicas.

Yvonne Rainer fue muy lejos en la concepción del cuerpo como objeto (*body as object*)³⁰⁸. Quiso experimentar la dualidad de los objetos por ser útiles, a la vez que obstáculos, en relación a un cuerpo cosificado, comparado con una entidad inerte³⁰⁹. La bailarina cuenta que, a raíz de una visita a una fábrica, se despertó en ella un interés por las operaciones de los artefactos, más que por las máquinas en sí³¹⁰.

Más allá de pensar en la operacionalidad y la mecanicidad del cuerpo humano, sugerimos otra vía para concebir lo maquinal en el arte (corporal y escénico, en nuestro caso). Es a través de la noción de *cyborg*. Este concepto alude a la simbiosis entre la corporeidad orgánica y la tecnología cibernética. A las prácticas

³⁰⁷ Piedad Soláns, *Accionismo vienesés*, 46.

³⁰⁸ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 15.

³⁰⁹ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 267.

³¹⁰ Catherine Wood, *op. cit.*, 80.

artísticas que experimentan en busca de esta simbiosis máquina/animal o máquina/humano, las llamaremos poéticas de la *cyborgización*.

La posible mezcla de estas entidades heterogéneas, anula el orden taxonómico que impera sobre los seres y las cosas. El *cyborg* no es sólo el humano del futuro o el humano posbiológico;

Es un concepto mítico que apunta a lo salvífico y lo indeterminado, ya que su ontología bascula entre lo tradicionalmente considerado como fantástico y al mismo tiempo aparece situado como ente real posible hoy gracias a la tecnología y a la concepción de la pensadora Haraway que le imprime la ontología propia del ser hibridado entre animal y humano, pero que ha habitado la cultura occidental desde que el sapiens llegó a serlo³¹¹.

Conceptos míticos que inducen a la confusión de las fronteras de lo humano, en términos de intrinsicidad, son también el teriántropo, el centauro, el minotauro, la sirena, el cíclope, el acéfalo y el sátiro. Por estos antecedentes históricos tiene su razón de existir el *cyborg*. No hay concepto puro de lo humano, ¿no somos animales?, ¿no somos máquinas?, ¿no estamos, desde el origen, hibridados?

Las categorías de lo animal y de lo maquinal, entendidas como modos de corporización, conectan con el concepto de *hybris*. Lo hibridado es lo que supera todas las limitaciones, incluidas las conceptuales. Es lo que apunta hacia lo indeterminado. No nos sorprende, por eso, que las prácticas artísticas que caen bajo estas categorías se resistan a la semioticidad. Vemos un cuerpo que deviene bestia o artefacto, pero no podemos nombrarlo ni explicarlo más allá de percibir, a través de los sentidos, esa transformación que acontece a nivel físico.

Donde decimos *poéticas de la cyborgización*, el investigador Pere Salabert dice *poéticas de la maquinación*³¹². Desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, la *tekhné* artística se ha imbricando con otras técnicas y tecnologías: extensiones corporales, prótesis, ingeniería robótica, ingeniería cibernética, ingeniería genética, etc. A finales de los años 70, el artista australiano Philip Stelarc

³¹¹ Teresa Aguilar García, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, 269.

³¹² Pere Salabert, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida*. Marcel.lí Antúnez: cara y contracara, Murcia: Cendeac, 2009, 364.

contó con la ayuda de unos ingenieros de robótica japoneses para la construcción de una «tercera mano» (*The Third Hand*, 1976-1980), capaz de activarse con señales eléctricas provenientes de los músculos del abdomen y de la pierna del *performer*. La meta era crear un híbrido humano que fuera capaz de hacer lo que el cuerpo ya no puede hacer³¹³.

Se pueden aumentar las capacidades y habilidades corporales gracias a la creación de extensiones anatómicas mediante herramientas artificiales, prótesis, exoesqueletos, etc. En su *Cyborg Manifesto*, Donna Haraway sostiene que el sentido de conexión con las herramientas que utilizamos se ha venido intensificando³¹⁴. A mitad de la pasada centuria esto se empezó a hacer evidente. Tal sentido de conexión ha impulsado al ser humano a emprender tentativas de integración entre las herramientas y los cuerpos.

La artista alemana Rebecca Horn ensayaba formas de fusión entre el cuerpo y diferentes extensiones hechas con tela, madera, plumas, etc. En 1970 crea *Arm-Extensionen* (*Extensión de los brazos*) y en 1971, *Einhorn* (*Unicornio*). A veces, obtenía una funcionalidad concreta, véase *Fingerhandschuhe* (*Guantes*, 1972): unas extensiones larguísimas en los dedos que le permitían recoger objetos desde grandes distancias.

Con la exposición de esta pareja de categorías estético-performativas, lo animal y lo maquinal, finaliza la presentación de los resultados de nuestra investigación a partir de la primera vía de problematización propuesta que se centra en preguntar por la significación explorando el territorio del cuerpo. En el siguiente capítulo se presenta la segunda vía de problematización, en la que nos centraremos en el concepto de «gesto».

³¹³ Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 184.

³¹⁴ Donna Haraway, *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, 101.

III

SEGUNDA VÍA DE PROBLEMATIZACIÓN:

LA EXPRESIÓN EXTERIOR AL DISCURSO

Si no es posible «destruir el lenguaje», una alternativa sería ampliar la noción de «lenguaje» para hacerla extensiva a diferentes modos comunicativos. ¿Cómo? Quizá, subrayando el poder de lo expresivo más allá de lo discursivo. Es decir, pensando en aquellos signos que son ajenos al orden proposicional y al respectivo mantenimiento de una coherencia lógica y gramatical. La expresión significativa puede situarse en un plano *exterior* o en un plano *anterior* al discurso verbal. Para dilucidar nuestro problema filosófico, elegimos pensar en términos de exterioridad, y no en términos de anterioridad. Es decir, preferimos emplear la metáfora espacial, a la temporal. No pretendemos buscar la exterioridad del lenguaje, lo extra-lingüístico, sino explorar el mundo, exterior y relacional, al que pertenecen las expresiones que exceden a la pronunciación del Verbo. Nuestra pregunta es: ¿Cómo un gesto, o cómo un acto, devienen signos?

El lenguaje no empieza cuando acaba la expresión: no existe tal cisma. Fuera de sistematizaciones, de codificaciones, el lenguaje existe como expresión, «primitiva» si se quiere, de un contenido que no se distingue de su forma. No solo la expresión es constitutiva de significado; también lo es el acto de percepción de una expresión. Podríamos denominar a este fenómeno *cogénesis de la significación*. Entre lo que alguien expresa y lo que alguien percibe, emerge la potencia significativa. Una expresión es la manifestación de un sentido posible que es susceptible de convertirse en signo y de ser reconocido como significativo.

Aunque los sentidos no lleguen a fijarse, ni los signos lleguen a conformar un sistema regulado por normas, aún así podemos identificar procesos lingüísticos. En el contexto de las artes performativas y desde una mirada arraigada a un universo

repleto de danzas, acciones pictóricas y escenas que clausuran la representación clásica, lo semiótico coincide con lo *poiético* y con lo estético. Esto es, la producción de signos se sincroniza con la creación artística en un acto que se erige como presupuesto estético principal.

Sostenemos, pues, que lo inefable no está fuera del lenguaje. En todo caso está fuera de discurso. Wittgenstein imagina seres humanos que poseyeran un lenguaje de gruñidos, sin vocabulario ni gramática. Imagina risas y gritos llenos de significado³¹⁵. En el capítulo anterior se plantean las preguntas que Peter Brook formula acerca de la posibilidad de existencia de esos otros lenguajes. La piedra de toque acaso esté en dejar de concebir que el único lenguaje sea el discursivo.

A partir de su *arqueología de las ciencias humanas*, Michel Foucault establece que, para la episteme clásica, el lenguaje se cimenta sobre la *representación*. A la representación lingüística bien construida la llamamos *discurso*. El lenguaje comienza donde acaba la expresión y se configura el discurso —esto es, la representación ordenada—³¹⁶. El discurso era, desde Platón, la representación fiel y bella de las cosas. Dice, en el *Cratilo*, Sócrates:

Así es como los pintores, para obtener la semejanza, ya emplean la púrpura [...]; ya mezclan muchos colores diferentes [...] atentos siempre a hacer la imagen perfectamente fiel. En igual forma, nosotros aplicaremos las letras a las cosas; tan pronto una sola letra a una sola cosa y la letra conveniente, como muchas letras, formando lo que se llaman sílabas, y reuniendo en seguida estas sílabas hasta componer nombres, y de estos verbos formaremos algo que tenga grandeza, belleza y unidad: el discurso³¹⁷.

Para el pensamiento occidental pre-moderno, la gramática general tiene, por objeto de estudio al discurso, entendido como una sucesión de signos verbales cuya función será representativa. El *verbo* era la condición indispensable de todo discurso,

³¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 343 y 349.

³¹⁶ «Pour la pensée classique, le langage commence là où il y a, non pas expression, mais discours» (Para el pensamiento clásico, el lenguaje comienza allí donde no hay expresión, sino discurso), Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 107.

³¹⁷ Platón, «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, 282.

y por tanto, de todo lenguaje³¹⁸. A partir del siglo XIX, esto es puesto en duda. Aunque se mantenga la ruptura entre expresiones verbales y expresiones no verbales (gestuales, corporales...), el pensamiento moderno da a luz las preguntas relativas a las condiciones de posibilidad de los «aparte» del lenguaje verbal. ¿Cuál es el fundamento del poder del habla? ¿Existen *otros* lenguajes, otras formas de habla? Si la representación entra en crisis en el siglo XIX, con ella lo hará aquel lenguaje cuya concepción otorga centralidad al concepto de «discurso». Tras la crisis, no queda otra opción que atender a las fuerzas expresivas que habían quedado fuera de las estructuras discursivas.

La pregunta por estas fuerzas expresivas, o por esta *otredad lingüística*, es especialmente relevante para las artes performativas. Las prácticas experimentales de los *performers*, actrices y bailarines, no ya modernos, sino posteriores, son tentativas de enfrentamiento y de resolución ante esta incógnita. En el caso del *efímero*, los artistas pánico no se proponen qué expresar antes de actuar. En el Manifiesto «Sacar el teatro del teatro» (1963), declaran: «La expresión pánica es a posteriori y surge de las acciones improvisadas y no premeditadas; expresión no conceptual sino operacional, que es posible sea comprendida de modo distinto por cada persona»³¹⁹.

Expresión, pues, operacional. Actos que manifiestan espontáneamente sensaciones, sentimientos, pensamientos; que producen estados mentales, reacciones e ideas; y no actos que representan lo que se haya decidido previamente al elaborar un discurso o discriminar los conceptos clave sobre los que construir el acontecimiento. Sabemos que Antonin Artaud advirtió al teatro occidental sobre las necesidades físicas de la escena. Para atender a tales requerimientos, pidió dar más importancia a la «expresión objetiva de gestos» (*l'expression objective des gestes*) que al lenguaje articulado o a la expresión de la palabra, o sea, al discurso³²⁰.

¿Cuál es la expresión exterior al discurso? Podríamos perdernos imaginando sus formas posibles. *Lo expresivo fuera de lo discursivo* se nos aparece como un conjunto extenso, abstracto, difuso, vago. Es toda manifestación con sentido o

³¹⁸ El *discurso* (*discours*) es entendido, en la episteme clásica, como una sucesión de signos verbales. Michel Foucault, *op. cit.*, 97.

³¹⁹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 322.

³²⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 107.

significativa que no se articula gramaticalmente. Puede ser materia sonora, puede ser una palabra aislada que ha perdido su referencia convencional, puede ser una luz que se vuelve más o menos intensa, una oscuridad, un ritmo... Entre las múltiples manifestaciones expresivas que se pueden concebir, vamos a centrarnos en la *gestualidad*.

Al plantear el problema central que se aborda en este trabajo de tesis doctoral, optábamos por tres diferentes vectores. El primero de ellos partía de la exploración del territorio del cuerpo. El segundo, en este tercer capítulo, se ocupará de la exploración del territorio del gesto. Observamos que, para el teatro pobre grotowskiano de la década de los sesenta, el principio de la economía del gesto — que defendía, décadas antes, Meyerhold—, se convierte en un principio esencial: reducir lo escénico a su mínima expresión; la máxima expresión del gesto. La máxima expresión debe alcanzarse con el mínimo gesto. Se puede, y se debe, decir mucho con muy poco³²¹. Este objetivo que tenía Grotowski, y que tuvieron Meyerhold y Étienne Decroux, entre otros, era el mismo que se propuso Peter Brook cuando inauguró la Temporada sobre Teatro de la Crueldad:

Se trataba de verificar cuáles eran los elementos mínimos que necesitaba un hombre para comunicarse con otro hombre y de experimentar hasta qué punto ese umbral podía ser reducido, afinando las dotes expresivas y perceptivas de los actantes; por otro lado, se trataba de ver hasta qué límite se podía desarrollar la capacidad de comunicación no verbal (fonética, mímica, gestual) si se prohibía el uso de la palabra³²².

Leamos una descripción, hecha por el actor Yoshi Oida, de una de aquellas experimentaciones sobre los elementos mínimos de comunicación durante esta investigación que concluiría en 1964, liderada por Brook:

Dos personas mantienen una «conversación», en la que cada una solamente usa una mano. Como en una verdadera conversación, los compañeros «escuchan» y reaccionan a lo que «dice» la otra persona. No es similar a un idioma de señas ni a un juego de adivinanzas en el que traten de atinarle a las palabras. Se trata más bien,

³²¹ Sobre el principio de economía del gesto: Vsévolod E. Meyerhold, *Teoría teatral*, 158.

³²² Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 135.

de concentrar la existencia entera en esa sola mano. Una especie de animal raro que se comunica con otro animal igualmente raro. Cuando se descubre la verdadera vida de esta criatura y que es capaz de desarrollar una relación real con el otro animal es fascinante observarlo³²³.

Para recuperar el cuerpo, para no volver a olvidarlo ni a negarlo, es necesario evitar convertir lo corpóreo en signo de algo que no sea pura materia, carne y hueso. Por eso en el paradigma artístico que investigamos hay prácticas que atentan contra el signo, que buscan combatir ciertas amenazas semiotizantes. Pero, por otro lado, estas artes se empeñan en recuperar la capacidad expresiva del cuerpo y de la gestualidad, sus poderes de sugerir, de producir significaciones múltiples, de convocar, de invocar, de reclamar atención, de señalar, de concentrar la existencia en una mano que expresa, ante todo, su viveza. La expresión del gesto es expresión de vida activa. Un animal que se expresa es un animal que posee capacidades para intervenir en el mundo. Un gesto expresivo no trasciende al cuerpo; interviene la materia a la vez que opera sobre las abstracciones.

El capítulo segundo se sostuvo sobre la premisa de una incompatibilidad entre performatividad y semiotividad. En este tercer capítulo la argumentación se habrá de fundamentar en la premisa contraria: performatividad y semiotividad no se excluyen mutuamente. El lenguaje verbal deja de ser una jaula para convertirse en una actividad. En lugar de suponer un límite para la expresión del cuerpo, será considerado uno más entre tantos medios expresivos que se imbrican con la acción cotidiana. Todos los lenguajes son parte de la actividad de un cuerpo-en-movimiento, y toda actividad es productora de significaciones, a la vez que agente de las transformaciones acontecidas en la realidad que llamamos «vida». Por eso, consideramos que una acción artística es, a la vez, acto de habla o enunciación performativa.

Lenguaje es acción, incluso cuando se trata del lenguaje verbal. La *teoría de los actos de habla* (*speech acts*), de John L. Austin, es muestra de la asimilación de esta idea por los teóricos del siglo XX. «Una vez que nos damos cuenta de que lo que tenemos que estudiar *no* es la oración sino el acto de emitir una expresión en una

³²³ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 343-344.

situación de habla, entonces puede hacerse difícil no ver que enunciar es realizar un acto (*performing an act*)», escribe Austin³²⁴. El acto de emitir una expresión, es decir, el carácter expresivo y performativo del habla, prevalece sobre la coherencia lógica y gramatical de la proposición. Las tesis de este filósofo británico reflejan un cambio importante por el que pasa la disciplina lingüística: lo importante deja de ser el estudio de la coherencia interna del sistema lingüístico-verbal; ahora lo será el *uso* pragmático del lenguaje en la vida cotidiana. El acto de habla se lleva a cabo a través de, y en conjunto a, otras acciones, ya sean físicas o mentales, según puntualiza este autor³²⁵.

Por su parte, Deleuze y Guattari sostienen que la aparición del campo performativo, especialmente del *ilocutorio*, tendrá consecuencias muy importantes³²⁶. Primero, dejar de concebir el lenguaje como un código, y la palabra como vehículo de una información. Segundo, la imposibilidad de que la semántica, la sintáctica y la fonemática sean independientes de la pragmática. Esta última será el presupuesto de todas las dimensiones del lenguaje. Por último, lo performativo implicará que el sentido quede siempre dependiente de la acción³²⁷.

A Austin le debemos más el nombre que el invento. El término *performatividad* (*performativity*) es, a partir de Austin, un complejo concepto con múltiples aplicaciones en diferentes campos del conocimiento. A finales de los años cuarenta, más de diez años antes de la publicación de *How to do things with words*, Wittgenstein trabajaba en torno a estas cuestiones sobre la capacidad del lenguaje para transformar realidades y consumir acciones. He aquí un breve fragmento de las *Investigaciones Filosóficas* —cuya publicación, recordemos, es póstuma—:

³²⁴ John L. Austin, *How to do things with words*, 138.

³²⁵ *Ibidem*, 8.

³²⁶ John L. Austin establece una clasificación de los actos de habla: *locutionary act* (acto locucionario), *illocutionary act* (acto ilocucionario) y *perlocutionary act* (acto perlocucionario). El primero de ellos es el acto de «decir»: cuando se dice algo, se hace algo (se emiten ruidos o se hace referencia a un significado). El segundo acto, el ilocucionario, es el acto que se lleva a cabo al decir algo, además de decir (por ejemplo, acusar a un condenado a prisión). El tercero, es el acto que tiene consecuencias más allá de la acción que supone el decir, es decir; desencadena efectos (por ejemplo, persuadir). *Ibidem*, «Lecture VII» y «Lecture VIII», 83-107.

³²⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 98.

Así están, quisiera yo decir, las palabras «¡Ojalá venga!» cargadas de mi deseo. Y las palabras se nos pueden escapar—como un grito. Las palabras pueden ser difíciles de proferir: por ejemplo, aquellas con las que uno renuncia a algo, o con las que se confiesa una debilidad. (Las palabras también son actos)³²⁸.

Adelantándose a la tesis austiniana, según la cual se pueden hacer cosas con las palabras, Wittgenstein pone entre paréntesis esa intuición (las palabras también son actos) que parece asaltarle al hilo de su reflexión sobre el uso del lenguaje, en este mundo de la palabra instituida. Acabará concluyendo con la defensa de que el hablar obtiene sentido del resto de la actuación humana³²⁹. En el capítulo cuarto veremos hasta dónde llegan las teorías wittgenstenianas y de qué modo pueden sernos útiles para pensar en la producción y recepción de significaciones en las prácticas artísticas que estudiamos.

En *Les mots et les choses*, Foucault identifica una vinculación moderna entre lo lingüístico y la actividad del sujeto hablante: «Se habla porque se actúa (o se interviene)»³³⁰. Lo innovador en el pasado siglo no fue que jamás se hubiese planteado una tesis que apuntara hacia el carácter accional del lenguaje, sino la consolidación y el éxito que esta tesis tendrá, como vemos, para las nuevas corrientes de la filosofía contemporánea y más allá de ella, para otros campos del saber y del hacer. Es sabio reconocer que existen más precedentes de los que pudiéramos creer. Tenemos un ejemplo en Sócrates, que se pregunta, en el diálogo del *Cratilo*, si hablar no será, acaso, una acción³³¹.

El lenguaje como poder, o como capacidad, remite a la experiencia vital. El lenguaje, diría Artaud, «como forma de *encantamiento*» (*incantation*)³³². Sostenemos, pues, no sólo que el lenguaje es acción, sino que la acción es lenguaje. O, más bien, que los actos son significativos. La performatividad es instauración de sentido. Una performance —una pieza escénica o una acción artística— no carece de sentido ni es asignificativa, sino todo lo contrario: es constitutiva de sentido propio y

³²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 349.

³²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, 30.

³³⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 302-303.

³³¹ Platón, «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, 252.

³³² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 67.

lugar de emergencia de signos. Lo performativo implica *un hacer y un decir*. Esta doble operacionalidad no se fundamenta en el ideal de representación. Para comprender esto, leamos un fragmento escrito por Merleau-Ponty:

No tengo necesidad de representarme el espacio exterior ni mi propio cuerpo para moverme de un lado a otro. Es suficiente que existan para mí y que constituyan cierto campo de acción, extendido alrededor de mí. De la misma manera, no tengo necesidad de representarme la palabra para saber pronunciarla. [...]

Me remito a la palabra como mi mano se dirige al lugar del cuerpo que pica³³³.

Desplazarse por el mundo, actuar, dirigirse al mundo o dirigirse a un interlocutor: todos son actos. La expresión no pasa necesariamente por la representación. No obstante, hay que advertir, como ya hacemos en el capítulo primero, que a pesar del desplazamiento de la representación como eje central sobre el que se constituiría el sentido y sobre el que giraría todo presupuesto estético; a pesar de este desplazamiento o de esta clausura, no se cancelarán para siempre las relaciones referenciales y representativas. Las fuerzas expresivas no discursivas pueden decir mucho sin representar nada en concreto, mas, igualmente, pueden representar muchas cosas diferentes a la vez, o representarse a sí mismas, es decir, expresarse en su presencia y autorreferencialidad.

¿Es la acción artística, a la vez, acto de habla? La acción y el gesto, expresiones de vida activa, son parte del *afuera* de la corporeidad. Y el cuerpo es un espacio eminentemente expresivo³³⁴. ¿Existe una brecha entre un mundo asignificativo (el del cuerpo y la acción) y un mundo significativo (el del verbo y la escritura)? Contestar negativamente implica desafiar aquella «metafísica del lenguaje» que sitúa a la significación en una dimensión que no es la del mundo sensible. Vamos a hacer unas puntualizaciones apoyándonos en una de las más célebres obras de la historia del *performance art*, que tuvo lugar en Austria:

El 24 de octubre de 1975 tuvo lugar un acontecimiento notable y digno de reflexión en la galería Krinzinger de Innsbruck. La artista yugoslava Marina Abramović

³³³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, 210.

³³⁴ *Ibidem*, 171.

presentó su performance *Lips of Thomas*. La artista dio comienzo a la performance despojándose de toda su ropa. Después, Abramović se dirigió hacia la pared posterior de la galería para clavar una fotografía de un hombre de pelo largo que se parecía a ella y la enmarcó en una estrella de cinco puntas. Desde allí se dirigió a una mesa cercana cubierta por un mantel blanco sobre la que había una botella de vino tinto, un tarro de miel, una copa de cristal, una cuchara de plata y un látigo. Se sentó en una silla junto a la mesa, tomó el tarro de un kilo hasta comerse todo su contenido. Después vertió vino tinto en la copa de cristal y lo bebió a pequeños sorbos. Repitió esta acción hasta vaciar la botella y la copa. Acto seguido rompió la copa con la mano derecha y la mano comenzó a sangrar. Abramović se levantó, se dirigió hacia la pared en la que había clavado la fotografía y, de cara a los espectadores, se rasguñó en el vientre una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. De su carne brotó sangre. Entonces tomó el látigo, se arrodilló de espaldas al público bajo la fotografía y se azotó violentamente la espalda. Aparecieron marcas ensangrentadas. Seguidamente se tendió en una cruz hecha de bloques de hielo con los brazos bien abiertos. Del techo colgaba un radiador orientado a su vientre cuyo calor hizo rebrotar la sangre de la estrella de cinco puntas tallada en su carne. Abramović permaneció inmóvil tendida sobre el hielo, claramente dispuesta a prolongar su martirio hasta que el radiador derritiera el hielo por completo. Tras permanecer treinta minutos en la cruz de hielo sin hacer amago de irse o de interrumpir la tortura, algunos espectadores fueron incapaces de soportar por más tiempo su suplicio. Se apresuraron hacia los bloques de hielo, tomaron a la artista, la recogieron de la cruz y la apartaron de allí. Con ello dieron fin a la performance³³⁵.

Estas acciones realizan exactamente lo que significan³³⁶. ¿Pudieran significar más de lo que realizan? La estrella de cinco puntas, ¿qué significa, además de una herida, de una incisión en la carne, de una figura geométrica? ¿Y la cruz? ¿Los azotes? ¿El frío del hielo y el calor del aire? No negaremos que pueden trazarse claras referencias, ni que tenían algo de representacional esas acciones, esas imágenes, esas violencias, líneas, ejecuciones, atracones de miel y de vino.... La artista comenta, treinta años después, que la performance fue autobiográfica porque muchos de los elementos que aparecen en ella tienen que ver con su vida, con el

³³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 23-24.

³³⁶ *Ibidem*, 33.

background comunista de su sociedad, y con el ortodoxo de su familia³³⁷. No se puede obviar esta información, inherente a las acciones. Éstas hablan a la vez que se realizan. Esto es lo que llamamos *performatividad*.

Sin necesidad de aguardar al momento posterior al acontecimiento performático, que transforma la realidad e instaura sentidos y sentires, en el mismo instante en que ocurre, emergen gran cantidad de asociaciones significativas, de informaciones abstractas, radicantes a las acciones, pero generadoras de sus propias vías rizomáticas, que desencadenan conexiones con diferentes simbologías y discursos. Todo sucede en el presente: pensamiento y acción, teoría y práctica, gesto y escritura, articulándose continuamente con la memoria, individual y colectiva.

A continuación, exploraremos el territorio del gesto con el propósito de indagar acerca de la emergencia de lo sígnico en un cuerpo expresivo y en movimiento. Ello nos llevará hacia la zona indeterminada del devenir-signo. Finalmente, propondremos dos categorías estético-performativas, lo pático y lo plástico, que ordenan los modos en los que opera la gestualidad a nivel sensorial y estético.

³³⁷ Estos datos han sido extraídos de un audio grabado en el año 2005, en el que Marina Abramović habla en retrospectiva sobre su performance *The Lips of Thomas*. The Museum of Modern Art (MoMa) Website: <https://www.moma.org/multimedia/audio/190/2000> [Consulta: 22/04/2019].

3.1. EL TERRITORIO DEL GESTO: ESPACIO DE TRÁNSITOS Y EMERGENCIAS

«En el gesto inicial están todos los recorridos»³³⁸. Si recorriésemos todos los gestos, de uno a uno, desde el principio hasta el final, juntos marcarían las lindes móviles de un territorio: el campo de acción sobre el que se despliega el cuerpo. Cuerpo y signo, acto físico y acto simbólico, lo performativo y lo semiótico: en lugar de alojarnos en la tensión entre ambos polos, vamos a tender puentes entre ellos. Nos situaremos en el devenir, en la transición, en el estado de mutabilidad. Exploraremos el territorio del gesto como espacio abierto al tránsito entre la fisicidad y la codificación del movimiento del cuerpo, espacio en el que «hacer» es *hacer emerger significados* que no son incorporeales, pero que tampoco son solamente cuerpo.

Sin gesto, no hay arte que se funde en la actividad de un cuerpo. Hasta la inmovilidad es gesto. En uno de sus primeros estudios, Fischer-Lichte sostiene: «incluso cuando el actor permanece inmóvil hay que interpretarlo como un signo gestual»³³⁹. El gesto puede ser signo o ser incógnito. «El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo, y me invita a reunirme con él»³⁴⁰. Ya sea en la quietud —donde el cuerpo se puebla de micro-gestualidades, de pequeños gestos apenas imperceptibles—, o ya sea en amplios desplazamientos; lo gestual implica una interacción con el mundo que, las más de las veces, es pura búsqueda inquieta, pregunta que expresa dudas. Los puntos sensibles del mundo indicados por el gesto conforman un territorio. Podemos imaginar la *kinesphère*, la esfera gestual de Rudolf von Laban, que circunscribe el espacio del gesto. Imaginémosla en desplazamiento permanente.

¿Qué es un gesto? Para la escena, «un gesto es declaración, expresión, comunicación, y privada manifestación de soledad —es siempre lo que Artaud

³³⁸ Lucas Condó y Pablo Messiez, *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*, 33.

³³⁹ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, 51.

³⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, 216.

denomina una señal a través de las llamas—»³⁴¹. Los gestos, en el contexto artístico, tienen una carga expresiva que no se dirige obligatoriamente a nadie. Los espectadores deben ser olvidados por el actuante al mismo tiempo que se mantienen presentes para él, ininterrumpidamente. Quien actúa ejecuta gestos *como si* no fuese visto. Estas señales de humo, aplicando la metáfora artaudiana, son tan visibles y opacas como volátiles y transparentes. Los gestos son vistos y dejan ver. Aun cuando están trabajados previamente, los gestos escénicos son siempre un *advenimiento* para el ejecutor y para el testigo, como sostiene Louppe³⁴². Un advenimiento es la venida de un acontecimiento. El territorio del gesto es el territorio de lo que acontece en el cuerpo.

Existe una corriente predominante en el teatro contemporáneo a la que suele llamarse *teatro físico* o *teatro del gesto*. Este tipo de creación escénica tiene su genealogía en la *Commedia dell'arte* italiana, las artes circenses, el teatro francés de principios de siglo XX (incluido el *mimo* contemporáneo) y el trabajo de Chéjov, Lecoq y Grotowski, entre otros. Para el teatro del gesto, es más importante crear una *partitura gestual* que construir la psicología de un personaje o interpretar un diálogo³⁴³. En las décadas en las que situamos el paradigma artístico que es objeto de nuestra investigación, y hasta hoy, es usual que las obras de teatro se creen en base a partituras de gestos, de un modo parecido a cómo en danza se coreografía o a cómo en *performance art* se elaboran instrucciones o tareas que indican acciones. A pesar de las similitudes, la noción de «gesto» se ha entendido de formas muy diferentes.

Comentemos brevemente algunas de estas concepciones: desde el «gesto psicológico» de Mijaíl Chéjov, hasta el «gesto social» de Bertolt Brecht; desde la «periferia gestual», según Grotowski, hasta los «gestos cotidianos» o los *pedestrian movements* de la danza postmoderna. De fondo, la aspiración por el «gesto absoluto» de Antonin Artaud. El gesto psicológico es el que, al revelarse en la acción, ofrece una visión de los estados mentales del individuo o una información subtextual de lo que esté ocurriendo. «Tomemos como ejemplo a un profesor que está impartiendo una clase. Podríamos imaginar que el gesto que está oculto en la actitud del profesor

³⁴¹ Peter Brook, *The Empty Space*, 57.

³⁴² Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 27.

³⁴³ Sol Garre e Itziar Pascual (eds.), *Cuerpos en escena*, Madrid: Fundamentos, 2009, 28.

es una acción de dar, de ofrecer algo»³⁴⁴. El gesto social, sin embargo, no es un gesto que exprese simplemente la psicología del individuo. El *gestus social*, como lo llama Brecht, es una actitud corporal y vocal que expresa el contexto o estrato social al que pertenece el sujeto³⁴⁵.

Para Jerzy Grotowski, es crucial la diferencia entre *acción física* y *gesto*. Las acciones físicas no son gestos. La gestualidad es el «movimiento periférico del cuerpo» porque nace, principalmente, de las manos y de la cara³⁴⁶. Hay aquí una prevalencia del centro del cuerpo, sobre la periferia, que tiene que ver con la desjerarquización entre las diferentes partes del cuerpo. Es todo el cuerpo el que realiza la acción física, incluida la voz. Grotowski reduce el protagonismo del rostro y de las manos como partes del cuerpo fundamentalmente semióticas o expresivas sobre otras zonas anatómicas. No obstante, vamos a optar por hacer coincidir la esfera de la gestualidad con el campo en el que tienen lugar las acciones físicas, contraviniendo los presupuestos grotowskianos. La acción física se realiza con todo el cuerpo, del mismo modo que se hacen gestos con todo el cuerpo. No sólo la rostridad y las extremidades son fuentes de enunciación, y de relación con lo circundante. No sólo el centro es fuente de acción. Quizá sea preferente dejar de insistir en la distinción entre centro y periferia.

³⁴⁴ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 156.

³⁴⁵ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 332. Acudamos a la fuente original, es decir, a los escritos de Bertolt Brecht: «El gesto del trabajo es sin duda un gesto social, ya que la actividad destinada a dominar la naturaleza es una tarea de la sociedad, un asunto entre personas. Por otro lado, en tanto que un gesto de dolor sea tan abstracto y general que no traspase el ámbito puramente animal no será un gesto social. El arte tiende a menudo a desocializar el gesto. El artista no descansa hasta que no logra “la mirada del perro apaleado”. Entonces el hombre no es más que “el hombre”, su gesto está desnudo de cualquier peculiaridad de tipo social, está vacío, es decir, no es un asunto o una medida del hombre particular entre otros hombres. La “mirada del perro apaleado” puede convertirse en gesto social si se muestra cómo, a través de determinadas acciones de los hombres, el hombre individual es reducido al nivel animal; el gesto social es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social», Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, 241-242.

³⁴⁶ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 128.

Es cierto que las artes performativas contemporáneas, como vimos en el anterior capítulo, practican la deformación del rostro y subvierten la imagen en la que frecuentemente es posicionado un cuerpo, por ejemplo, dando la espalda o invirtiéndolo verticalmente. Sin embargo, en los años sesenta también hubo experimentaciones muy interesantes a partir de las manos y del rostro —las mismas máscaras faciales del Teatr Laboratorium, sin ir más lejos—. Hoy tenemos acceso a dos filmaciones muy parecidas, a la vez que totalmente dispares: *Hand Movie* (1966) de Yvonne Rainer y *The Hands* (1968), de Marcel Marceau³⁴⁷. La segunda recoge una de las breves piezas del mimo francés que, aunque es bastante abstracta, mantiene cierto carácter narrativo. En ella vemos las dos manos del actor: una con movimientos ondulantes, redondos y fluidos; la otra, con movimientos más duros, cortantes, medio cerrada formando una especie de garra. Cada mano muestra su «personalidad» hasta que, finalmente, se encuentran la una con la otra. La película de la mano de Rainer, grabada por su colega William Davis cuando ella estaba confinada en una cama de hospital, tras una operación (por lo que no podía bailar), está mucho más alejada, que la filmación de Marceau, de representar una historia más allá de lo que acontece. Aunque, en ambos casos, lo que se vea a través de los gestos de las manos depende, en gran parte, del espectador.

En *Hand Movie* se producen micromovimientos, distensiones y contracciones. El gesto es mínimo, es *minimal*. No tiene nada de espectacular. La grabación se hizo en un hospital, o sea, en el marco cotidiano de la vida de la artista. Es el registro de un experimento que pertenece a una investigación más amplia sobre el movimiento. La danza que practican los miembros del Judson Dance Theater está llena de gestos cotidianos. En el contexto anglosajón, se emplea el apelativo *pedestrian movement*³⁴⁸. Pedestre es callejero. La danza contemporánea está inspirada en los gestos que hace la gente en la calle, empezando por lo más simple: andar.

³⁴⁷ La primera, puede verse en «Hand Movie (1966)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Yvonne Rainer*: http://www.ubu.com/film/rainer_hand-movie.html [Consulta: 26/04/2019]. La segunda, en *Bilibili*: <https://www.bilibili.com/video/av8896580/> [Consulta: 26/04/2019].

³⁴⁸ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 112.

Entre las anotaciones de Stanislavski se encuentra esta curiosa cita: «Hoy, al volver a mi casa, es probable que los transeúntes me hayan tomado por un borracho o un anormal. Iba aprendiendo a caminar. ¡Qué difícil!»³⁴⁹. Esta es una de las muchas demostraciones que se pueden ofrecer acerca de la importancia sin precedentes que toma la caminata para los artistas escénicos y performáticos desde las primeras vanguardias. Años más tarde, y en otro continente, Bruce Nauman hará como Stanislavski: intentará aprender a caminar. Recordemos *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968) (Caminando de manera exagerada por el perímetro de un cuadrado), una de sus *studio films*³⁵⁰. Se yergue la figura de un hombre vuelto 180° con respecto a la cámara. El perímetro de dos cuadrados —uno inserto dentro del otro— se dibuja con cinta blanca en el suelo, delimitando un espacio. Nauman comienza a caminar muy despacio, adelantando un pie en línea justo delante del otro pie, contoneando las caderas. Sus pasos siguen los márgenes del cuadrado externo trazado en el suelo. Desaparece de la escena al avanzar metódicamente por el margen del cuadrado que escapa a nuestra perspectiva.

Caminar es una acción cotidiana, una danza pedestre. En un estudio, en la calle, ya sea durante una performance o volviendo a casa, e incluso en el escenario, el actuante nunca imita el caminar; camina. El andar significa la realidad del desplazamiento, de la cadena de movimientos puesta en marcha³⁵¹. En definitiva, más allá del ejemplo de la caminata, se trata de explorar los límites entre lo que se considera un gesto artístico y lo que se considera un gesto cotidiano³⁵². Imaginemos

³⁴⁹ Konstantin S. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, Obras completas, Tomo III*, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986, 58.

³⁵⁰ Esta video-performance está disponible en *Vimeo*: <https://vimeo.com/116572540> [Consulta: 26/04/2019]. Para más información sobre la acción filmada de Nauman, consúltese *Electronic Arts Intermix*: <https://www.eai.org/titles/walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square> [Consulta: 26/04/2019].

³⁵¹ «La condición de autorreferenciales y de constitutivas de realidad es común a todas las realizaciones escénicas. Cuando un actor que interpreta a Hamlet atraviesa la escena su acción significa, primordialmente, el andar del actor sobre la escena y constituye la realidad de dicho andar. El actor no hace como si anduviera», Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 338.

³⁵² Marie Bardet habla de la búsqueda de los límites entre gesto danzado y gesto cotidiano, en *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, 80.

la gestualidad del artista Allan Kaprow mientras se cepilla los dientes, acción que pone de ejemplo en su ensayo «Art Which Can't Be Art».

En los matices gestuales que subyacen a una acción; en el gesto que está en relación a los dispositivos de poder social que fabrican corporeidades y subjetividades; en las manos y el rostro que poseen un gran poder expresivo aún sin una función representativa explícita; en los gestos de la vida cotidiana que remiten a ese mundo común del día a día; en todos ellos, encontramos un espacio de tránsito entre lo matérico y lo expresivo, un espacio de emergencia de signos y lenguajes. A continuación, vamos a ahondar en la exploración del territorio del gesto, pensando, primero, en la gestualidad de un cuerpo mudo. Después, en la motricidad.

3.1.1. Mutismo y gestualidad: la gestación de un lenguaje

Nuestra visión del ser humano no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, bajo el ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación, un mundo³⁵³.

¿En el principio fue el verbo? ¿Fue el gesto? ¿Fue el silencio? ¿Hubo un principio? El ser humano no puede dejar de remontarse a ese origen que sólo conoce bajo la sensación de pérdida³⁵⁴. En la exploración del territorio del gesto, hallamos, antes que nada, un espacio de silencio. Necesitamos el silencio para percibir el gesto extraviado entre tanto ruido. Claro está, no existe la posibilidad de un silencio total. Escucharíamos el latido del corazón, la irrigación de la sangre, el oxígeno entrando por las fosas nasales, el rugir de los intestinos. Y el gesto rompería el silencio. En el territorio del gesto, el cuerpo puede permanecer, eso sí, mudo. Aún así, ¿puede hablar?

³⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenología de la percepción*, 214.

³⁵⁴ Sobre esto nos extendemos en el capítulo cuarto.

No sabemos si lo primigenio es el gesto o la nada, pero sabemos que la palabra *gesto* proviene de *gestus*, que significa «gestación». En todo principio hay una gestación, una germinación. Gesticulamos en el útero, antes de nacer. La palabra es un gesto. La palabra es gestada en el gesto. La gestación del lenguaje tiene lugar en la gestualidad. En su escuela, Lecoq dedica el primer año de enseñanza a que los actores vayan desde el silencio hasta la palabra. La ley fundamental, en teatro, es que el verbo nace del silencio³⁵⁵.

Gestos mudos son los de Bruce Nauman en sus *studio films* o los de Rena Mirecka en *The Plastiques* (1976). Todos los tipos de arte de acción que nos interesan confluyen, en una de sus líneas de investigación, en la indagación por los gestos soberanos, independientes a la voz, al sonido, a la palabra y a la música. *The Plastiques* es un extracto de la película *Acting Therapy*, dirigida por Pierre Rebotier, en el que Rena Mirecka actúa (o podríamos decir, por qué no, que danza) en una sala vacía. Esta actriz permaneció en la compañía de Jerzy Grotowski desde la fundación del *Teatr 13 Rzędów* (Teatro de las 13 Filas) hasta la disolución, en 1984, del rebautizado Teatro Laboratorio. Participó en todas las obras producidas. Además, fue la responsable de enseñar «movimiento» en los talleres de entrenamiento actoral que organizaba el grupo. Desde 1976, junto a Zymunt Molik y Antoni Jaholkowski, se involucró en el ciclo *Acting Therapy*, del cual surge la película de Rebotier como memoria documental³⁵⁶. El teatro se aleja cada vez más del recitado de textos y de diálogos, sin que la actriz tenga que convertirse por ello en «mimo». En un registro textual de *L'ecole du Vieux-Colombier*, Jacques Coupeau dice:

Creo que la *pantomima* propiamente dicha es otro lenguaje. Ella no es un refuerzo de la palabra, ella la reemplaza, ella es otro medio de expresión que no tiene nada que ver con el discurso. Mimar la palabra, imitar con gestos la palabra, mimar según unas palabras murmuradas interiormente, y algunas veces con el auxilio de un movimiento silencioso de los labios, es mimar mal. [...]

³⁵⁵ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, 60.

³⁵⁶ Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (eds.), «Mirecka, Rena. Encyclopedia», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*, 2017: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/mirecka-rena> [Consulta: 27/04/2019].

Imagino un arte de la «pantomima», un arte del gesto, a renovar enteramente, que no tendría nada en común con el gesto acompañado de la palabra³⁵⁷.

La pantomima no tiene nada que ver con el discurso, es decir, con ningún conjunto de proposiciones verbales coherentes gramatical y lógicamente. Sin embargo, diremos que, aunque en la segunda mitad del siglo XX, el mimo corporal tiende a la abstracción —de la mano de artistas renovadores, herederos de Copeau, como Étienne Decroux y su discípulo Marcel Marceau—, y aunque el gesto se emancipe de la palabra para gestar otro lenguaje, las acciones mimadas están apegadas a la designación y a la representación. Un mimo hace gestos que sustituyen al relato hablado, con referencias a objetos o a conceptos concretos que el actor recrea ilusoriamente. A veces, el título de las obras describe la acción que va a representarse. ¿Es la pantomima, pues, algo verdaderamente alejado de un discurso narrativo o descriptivo? El mimo, a pesar de su evolución histórica, no rompe con la idea de *mímesis* que para la cultura de la Antigua Grecia era el fundamento de la tragedia y de toda arte poética. Este presupuesto estético está emparentado con una noción determinada de lenguaje. Por eso, Platón entiende en los siguientes términos lo que sería un lenguaje mudo, es decir, sin enunciación oral:

Por ejemplo, si quisiéramos expresar una cosa elevada y ligera, tenderíamos la mano hacia el cielo, imitando así la naturaleza de esta cosa; si una cosa baja y pesada, abatiríamos la mano hacia el suelo. Y si se tratase de designar un caballo corriendo, o cualquier otro animal, le imitaríamos lo mejor posible con nuestras actitudes y gestos. [...]

De esta suerte se expresaría cada objeto por medio del cuerpo, obligándole a imitar lo que se quisiera expresar³⁵⁸.

Esta forma de expresión, imitando objetos mediante el cuerpo, es propia del mimo. No queremos negar aquí su valor artístico, sino poner de relieve otras concepciones acerca de la expresión corporal y gestual. En el caso del *performance art*, el artista realiza una acción, y no hace como si la realizase imaginariamente. No por ello la acción carece de fuerza expresiva. En la escena contemporánea más vanguardista tampoco se imita la realidad con el cuerpo. Con Rena Mirecka,

³⁵⁷ Sol Garre e Itziar Pascual (eds.), *Cuerpos en escena*, 63.

³⁵⁸ Platón, «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, 280.

pensando en la exploración gestual recién mencionada, nos situamos más cerca de esta efectiva realización no representativa. Es propio del paradigma que estudiamos hacer autónoma a la fuerza expresiva de la función representativa. Una objeción pueda ser que, en este camino, a través de la liberación del gesto, se descubrirá que lo representacional no puede ser totalmente erradicado. Pero también se admitirá que las expresiones significativas tienen otras funciones, y que la expresión, más aún la artística, siempre es ambigua o multirreferencial.

Si las artes performativas contemporáneas prescinden totalmente del habla como gesticulación fonética con la que se vehiculan los signos lingüísticos, ¿dan cabida a la emergencia de otros signos? Escribe Jean-Luc Nancy: «El cuerpo enuncia —no es silencioso ni mudo, que son categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje»³⁵⁹.

3.1.2. Motricidad y significación: moverse para entender

Las artes performativas son impensables sin movimiento. El cuerpo es materia de estas artes, tanto como la motricidad. Cualquier cuerpo vivo se mueve. Cuando parece estar quieto, se mueve lo que no se puede ver. Cualquier cuerpo en escena posee un dominio de su capacidad móvil que ha requerido un entrenamiento previo. Un artista de la acción es un artista que sabe moverse. Sostiene André Lepecki que el proyecto de la danza occidental se alinea con la producción y exhibición de un cuerpo y de una subjetividad aptas para una imparable motilidad. Esto se debe a que la ontología de la modernidad es cinética³⁶⁰.

Hay movimientos conscientes e inconscientes: todos forman parte de la esfera gestual. El bailarín y director estadounidense Alwin Nikolais reúne en el concepto de *motion* la consciencia del gesto, más que el gesto consciente. Es la consciencia del

³⁵⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 81.

³⁶⁰ André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, 17.

trayecto del movimiento³⁶¹. Se puede tener consciencia de un gesto inconsciente. Se puede percibir el advenimiento de un gesto, y tomar consciencia de su trayecto.

Los *motions* eran, también, el nombre con que Jerzy Grotowski llamaba a unos ejercicios que provenían del Teatro de las Fuentes (el último periodo del Teatro Laboratorio). Hasta 1987 se estuvieron desarrollando estos ejercicios hasta su final estructuración. Los *motions* consistían en tres ciclos de estiramientos y posiciones que se hacían hacia los cuatro puntos cardinales. Servían, sobre todo, para «la circulación de la atención»³⁶². Seguramente facilitarían el perfeccionamiento de la *propiocepción*, es decir, de la capacidad de percepción de la postura corporal que tiene un individuo de sí mismo, sintiéndola a través del sistema muscular y óseo sin ver su propia imagen. Para percibir la posición y las posibilidades cinéticas del cuerpo propio, así como de otros cuerpos, hay que moverse. «Mover para entender, para intentar entender»³⁶³.

¿Cómo entender la significación que emerge del movimiento? Escribe Jacques Baril: «Twyla Tharp se expresa con el movimiento, y en particular con los pasos, del mismo modo que otros artistas se expresan con las palabras: Twyla Tharp “habla” con los gestos»³⁶⁴. ¿Es posible hablar con los gestos? ¿Y expresarse con el movimiento? ¿Cómo puede ser entendida esa expresión, es decir, esa manifestación de un sentido o, incluso, de un significado? Según Merleau-Ponty, es el cuerpo el que comprende el movimiento. Adquirir un hábito es crear una significación, que puede ser una significación motriz³⁶⁵.

El receptor ha de estar receptivo al movimiento. Los signos gestuales, pertenezcan o no a un código reconocible por todos los participantes del acontecimiento, se entienden en cuanto gestos desde el cuerpo propio. La inteligibilidad, la captación de significaciones y, antes, de sentidos, pasa por la motricidad. Una tesis plausible es que «...el abordaje desde el movimiento no hace más frágil la relación con el significado de la acción. La relación con la corporalidad

³⁶¹ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 104.

³⁶² Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 90-93.

³⁶³ Lucas Condó y Pablo Messiez, *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*, 35.

³⁶⁴ Jacques Baril, *La danza moderna*, 263.

³⁶⁵ Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, 167.

amplifica la relación con el significado, revelando casi siempre los aspectos menos previsibles de la acción»³⁶⁶.

Sabemos que las artes performativas contemporáneas buscaron la obstaculización del signo a través de la neutralidad del gesto. Un gran ejemplo de esta investigación en torno a una gestualidad átona, indiferente, sin referencias explícitas ni cargas simbólicas, es la danza minimalista del Judson Dance Theater. Esta opción estética se explica fácilmente si se piensa en la tradición dancística previa al siglo XX y en que el gesto neutro fue un modo de combatir las formas establecidas. Lo mismo sucede en teatro:

El gesto difuso no es deseable en el teatro, salvo que se trate de una reivindicación temporal para luchar contra la codificación estancada de ciertas actitudes. Ésta fue la gran experiencia del Living Theatre al final de los años sesenta, cuando hizo explotar el código a través del grito, pero después de esta necesaria revolución, hubo que volver a construir³⁶⁷.

¿Es deseable el gesto difuso o neutral? ¿Puede ser neutral un gesto? Un gesto no puede ser aislado, por tanto, producir esa neutralidad, esa asepsia, parece prácticamente imposible. Lo que ocurre es que, desde la experimentación con lo neutral, se pueden alcanzar otras posibilidades de emergencia de sentidos porque se rompe, de antemano, con numerosos clichés. Casi desprendidos de significancia, los gestos o movimientos «neutrales» contienen un universo de significación potencial. Concluamos con unas curiosas líneas de las *Investigaciones* wittgenstenianas:

Imagínate que observamos el movimiento de un punto (de un punto luminoso sobre una pantalla, por ejemplo). Del comportamiento de este punto se podrían sacar importantes conclusiones de la más diversa naturaleza. ¡Pero cuántas cosas diversas pueden observarse en él!—La trayectoria del punto y algunas de sus medidas (por ejemplo, la amplitud y la longitud de onda), o bien la velocidad y la ley según la cual ésta varía, o el número, o la posición, de los lugares en los que varía repentinamente, o la curvatura de la trayectoria en esos lugares, y muchas más cosas.—Y cada una de estas *características* del comportamiento del punto podría ser la única que nos interesara. Por ejemplo, todo en ese movimiento nos

³⁶⁶ Sol Garre e Itziar Pascual (eds.), *Cuerpos en escena*, 44.

³⁶⁷ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, 120.

podría ser indiferente, excepto el número de círculos trazados en un tiempo determinado.—Y si no sólo nos interesa *una* de estas características, sino varias de ellas, cada una de ellas podría proporcionarnos un dato particular, distinto por su naturaleza de todos los demás. Y así es con la conducta del hombre, con las diversas características que observamos de esta conducta³⁶⁸.

El movimiento *deseñantizado* produce, paradójicamente, una pluralización de las posibilidades de significación. De la observación de la conducta de un sujeto que se mueve por el espacio podemos obtener infinidad de interpretaciones. Con el paso del tiempo, a raíz de la observación de las acciones, se crearán hábitos y fijaciones. En el arte escénico afloran signos en paralelo al desarrollo de la técnica artística y, finalmente, aparecen nuevos clichés.

Una vez explorado el territorio del gesto, espacio de tránsitos entre lo matérico y lo expresivo y de emergencias de signos y lenguajes, habiendo pensado en la gestualidad de un cuerpo mudo y en la motricidad de la trayectoria del gesto, continuamos planteando el problema de la significación desde la segunda vía de problematización que proponemos, según la cual, performatividad y semiótica no se excluyen mutuamente.

³⁶⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 419.

3.2. DEVENIR-SIGNO. AL ALCANCE DE UN HORIZONTE SIGNIFICATIVO

Según Maurice Merleau-Ponty, la vida carnal y el psiquismo están en relación de expresión recíproca, por lo que el evento corporal tiene siempre una significación psíquica³⁶⁹. Lo que acontece en el cuerpo es significado por la mente. El pensador francés afirma la existencia de una significación gestual (*signification gestuelle*) que es espontánea, no codificada socialmente. Esta aseveración supone una objeción contra la idea de que el cuerpo se oponga al signo o de que la carne obstaculice la producción de significaciones.

La teoría de las artes escénicas suele afirmar la existencia de tal significación espontánea del gesto. François Delsarte, músico de finales del siglo XIX e influyente para la escena moderna, decía que «nada es tan horrible como un gesto sin significado». Esto se debe a que el gesto es agente directo del corazón, es vehículo expresivo de los sentimientos y pensamientos³⁷⁰. Aunque esta visión resulta anacrónica, sobre todo por encomendar al actuante la misión de expresar su intimidad, en la postmodernidad se sigue pensando que los gestos y los movimientos son constitutivos de significados.

Catherine Wood dedica un libro al estudio de la significancia de los gestos, los movimientos y las posiciones visibles en la performance *The Mind is a Muscle* que realizaron siete bailarines (Becky Arnold, William Davis, Gay Delanghe, David Gordon, Barbara Lloyd, Steve Paxton e Yvonne Rainer) en el Anderson Theater de New York en abril de 1968. Como mencionamos en capítulos anteriores, esta pieza artística fue coreografiada y dirigida por Yvonne Rainer. Wood sostiene la tesis de que la efimeridad inherente a la performance es esencialmente constitutiva de su significado³⁷¹. Lo performativo es siempre transitorio, al igual que lo es el sentido.

³⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenómenologie de la perception*, 187.

³⁷⁰ Jacques Baril, *La danza moderna*, 368.

³⁷¹ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 2.

La segunda vía para enfrentarnos al problema del sentido y de la significación en las artes performativas contemporáneas será pensar en el *devenir-signo* del gesto, esto es, en el recorrido que podemos imaginar entre lo significado y lo que aún está por significar. Esta perspectiva implica negar la exclusión entre performatividad y semiótica, entendiendo lo performativo como lo relativo a la acción que, además de transformar lo real, instaura sentido y produce signos.

Situarse en el devenir del signo es estar al alcance de un horizonte significativo. Decíamos en el capítulo primero que el sentido es la vastedad insondable más allá del horizonte de significación. Postulábamos que el sentido es origen del signo. A partir de los *sentidos* —en sus dos acepciones— emergen los *signos*. Es el cuerpo el que produce sensaciones de las que emergen los sentidos primarios; y es el gesto el que produce signos, pero el gesto está en el cuerpo, y el cuerpo, en el gesto. La gestualidad es el movimiento, la forma y la expresión de un cuerpo concebido como pura exterioridad. Por eso, la gestualidad es fuente de significación de los sentidos alojados en el cuerpo, que se ponen en movimiento y en relación con el mundo. La producción de significancia se inicia con el reconocimiento de sentidos concretos, a partir de acciones y movimientos, también concretos, que se vuelven susceptibles a ser repetidos. Cuando una expresión gestual hace emerger un sentido mínimamente estable, entre todos los sentidos posibles, éste se ha convertido en signo.

En definitiva, tanto el sentido como la significación dependen del acto de percepción de las personas que estén presentes, ya sea en calidad de testigos o involucradas en la acción. Decíamos que el sentido se origina en el acto de percepción a partir de la cohesión entre las sensaciones. Pues bien, el signo emerge en ese mismo acto perceptivo. No hay una separación más allá de la que establecemos desde el análisis teórico. «No es que se perciba primero algo como algo y que luego, en un segundo paso, a eso se le atribuya un significado. Más bien es que el significado se origina en el acto de percepción y como acto de percepción», escribe Fischer-Lichte³⁷².

³⁷² Erika Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, 283.

Un gesto puede ser visible, audible, puede ser táctil, se puede sentir y oler. Umberto Eco se refiere a los diferentes canales de percepción de los signos: físicos, químicos, sensoriales.... Un signo olfativo puede ser un perfume que indica distinción social; un sabor puede ser signo de nacionalidad; el braille es un lenguaje compuesto por signos táctiles, etc. Aunque los signos auditivos y los visuales son privilegiados en nuestra cultura, hay muchos otros tipos de signos, por ejemplo, térmicos³⁷³. La gestualidad no sólo es un recurso óptico para el arte, sino que entra por diferentes canales perceptivos, a través del cuerpo y en el momento presente.

Un gesto se puede reproducir o, más bien, traducir corporalmente. Siempre tendrá un trayecto, un ritmo y una energía. Los gestos dejan rastros y huellas. En la trayectoria de la estela del gesto está su devenir-signo. Lo que el gesto deja tras de sí es la intervención de éste en el mundo. El cuerpo que actúa, y que se mueve, incide sobre las cosas y los estados. Esas transformaciones, esos contactos, esos contagios, esos choques, esos desplazamientos, esas trayectorias y, en definitiva, huellas, son el lugar de actividad de la semiosis.

Puesto que nuestro cometido no es defender la existencia de códigos gestuales, dancísticos o artísticos que estén reglamentados como un idioma, sino explorar el territorio en el que los cuerpos experimentan con sus gestos y aconteceres en busca de la espontaneidad, de la novedad, o de deconstruir y, precisamente, descodificar; dado todo esto, hay que pensar en el *devenir* entre lo que no sabemos qué significa y lo que comienza a significar. Estamos en un espacio de emergencias.

Todo lo anterior se plantea a raíz de una aproximación al arte experimental de la nueva escena. Es común identificar, en las acciones más impactantes —aquellas que exaltan las funciones biológicas o aquellas en las que los gestos parecen no representar nada para hacer presente un hecho—, una lucha contra el enemigo Significante (como decían Deleuze y Guattari) o una huida del abrazo asfixiante de la hermenéutica. En *Arte y Revolución* (1968), mencionada en el capítulo anterior, Günter Brus bebía su propia orina, defecaba y se masturbaba, entre otras acciones. Él y sus colegas habían sido invitados para participar en una conferencia política sobre

³⁷³ Umberto Eco, *Signo*, 47.

la función del arte en el capitalismo tardío³⁷⁴. En un estudio sobre Wiener Aktionismus se dice, en referencia a esta performance, que «Brus atacaba la imagen política del Estado a través de unas funciones orgánicas que significaban la degradación del gobierno»³⁷⁵. ¿Es correcto decir que esas acciones tenían tal significación? ¿Se puede obviar que en ellas había mucho más que la simple ejecución de funciones biológicas? ¿No es cierto que lo que Brus hizo fue descaradamente significativo?

No podemos decir que cada acción signifique una cosa determinada, no podemos transcribir lo que sucedió ni reproducir exactamente lo que expresó Günter Brus. Esto sería ridículo. Sin embargo, lo que hizo el artista vienés no fue solo provocar, impactar y producir sensaciones tan fuertes como incomprensibles. Aquellas acciones devenían significativas mientras eran realizadas. Defecar no es denunciar la degradación del gobierno, pero tampoco es simplemente defecar. El momento del acontecimiento artístico coincide con el devenir-signo del gesto o de la acción. Las artes del paradigma experimental de la nueva escena, nacidas tras una crisis de la representación, sólo pueden ser pensadas si nos situamos en los *intersticios* que habitan: entre la concreción de lo sensitivo y la generalidad de la abstracción. Devenir, pues, signo, basándonos, de nuevo, en la filosofía deleuzeana. Jacques Derrida se refiere al devenir-lenguaje del grito³⁷⁶. Louppe sostiene que las tensiones físicas devienen-signo y desocultan el sentido latente en el cuerpo³⁷⁷.

A continuación, vamos a desarrollar estos asuntos. Primero, propondremos una noción de *signo* bastante extendida, que conecta con el ideal de la función representativa. Posteriormente, veremos cómo el pensamiento contemporáneo deconstruye tal noción y pone en evidencia sus carencias, subsanándolas al arraigar el signo a la experiencia de vida cotidiana. Finalmente nos preguntaremos si la significación es producida intencionalmente o emerge espontáneamente.

³⁷⁴ Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 95.

³⁷⁵ Piedad Soláns, *Accionismo vienés*, 24.

³⁷⁶ Jacques Derrida, *De la gramatologie*, 381.

³⁷⁷ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 191.

3.2.1. La función representativa: primer eslabón de la cadena significativa

La definición elemental del signo (del latín *signum*), según Umberto Eco, es la de aquello que «se pone en lugar de otra cosa»³⁷⁸. Tal función representativa es el fundamento de la noción más extendida sobre lo sígnico. Wittgenstein, en su primera etapa, dice de los signos que representan objetos³⁷⁹. El lenguaje se concibe, pues, como la descripción de las cosas que no están sucediendo, es decir, que no están presentes. ¿No puede ser el lenguaje expresión activa de lo que sucede, a la vez que ser referencia de lo que está ausente? El signo que alude a lo ausente, ¿no convierte, acaso, la ausencia en suceso? El problema está en la mutua exclusión entre presencia y representación. Hay otro modo de pensar en la significación, desde el que se trasciende este obstáculo y desde el que se contestaría con una afirmación a las dos preguntas anteriores. Esto lo veremos un poco más adelante.

Sostiene Foucault que desde el siglo XVII los teóricos occidentales se han preguntado cómo un signo está ligado a lo que significa. «Pregunta a la que la época clásica dará respuesta por medio del análisis de la representación; y a la que el pensamiento moderno responderá por el análisis del sentido y de la significación»³⁸⁰. Desde el siglo XIX, lo que permite definir el funcionamiento de los signos será su arquitectura interna, el sistema flexional gracias al que se pueden modificar las palabras, y no la manera en la que el lenguaje *representa las representaciones (représente les représentations)*³⁸¹. Ahora bien, aquella arquitectura interna no es más que una formalización del funcionamiento de las representaciones, que equivalen, por cierto, a signos verbales.

A toda formalización de la expresión, Deleuze y Guattari, la llaman *régimen de signos (régime de signes)*. De entre la cantidad infinita de regímenes que podrían identificarse, el *régimen significativa* sería el equivalente al sistema que formaliza la

³⁷⁸ Umberto Eco, *Signo*, 23.

³⁷⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 55.

³⁸⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 58.

³⁸¹ *Ibidem*, 250.

expresión a partir de la arquitectura construida por los signos verbales que representan objetos y conceptos. Este régimen opera del siguiente modo:

[...] el signo remite al signo, y remite al signo hasta el infinito. Por eso, en último extremo, se puede prescindir de la noción de signo, puesto que lo que principalmente se retiene no es su relación con un estado de cosas que él designa, ni con una entidad que él significa, sino únicamente la relación formal del signo con el signo en tanto que define la llamada cadena significante. Lo ilimitado de la significancia ha sustituido al signo³⁸².

El protagonismo que adquiere para el pensamiento occidental clásico la función representativa deriva en la seriación ilimitada de la cadena significante. Lo principal no es que el signo represente un estado de cosas, dicen Deleuze y Guattari. No obstante, las representa. Todo el sistema representa la totalidad de lo real. La representación es el cimiento de toda la arquitectura del régimen significante. Desde el primer eslabón de la cadena, que remite a un objeto real o a una idea estipulada por la convención, se suceden imparablemente los signos otorgándose significación unos a otros. Con este sistema semiótico encaja la teoría fregeana del sentido y de la referencia. No habrá sentido, lo que es lo mismo a negar que haya significado, sin una relación referencial primera sobre la que se apoya el sistema semiótico. La referencia primera apunta a «lo verdadero», objeto abstracto que regula la relación entre los signos y la realidad.

Foucault diagnostica una crisis de la representación en la Modernidad. Pero esta crisis de la representación —por ende, del lenguaje, del signo, del sujeto— no supone su desaparición. El signo se estudia a través del análisis del sentido y de la significación, más remitiéndolo aún, en última instancia, a la representación. La significación no se desliga de su función representativa. En la postmodernidad, se insistirá en que es necesario dejar de acudir a la representación como principio esencial de la significación, de la expresión, del lenguaje. Sin embargo, la crisis no ha concluido. En este callejón sin salida, las artes performativas contemporáneas han de lidiar con el conflicto. ¿Cómo un arte anti-representacional puede hacer emerger asociaciones significativas? Hallamos dos respuestas. La primera tiene que ver con lo

³⁸² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 141.

que a final del capítulo primero denominábamos «multiestabilidad perceptiva»³⁸³; la segunda, con las *otras funciones* del signo.

Para Charles S. Peirce, todo signo es representativo. Esto tiene validez dependiendo de la disposición perceptiva del sujeto. Ahí está la clave para nuestra primera respuesta a la pregunta. Leamos un breve fragmento:

Estar en lugar de otro, es decir, estar en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, sea tratado por ciertas mentes como si se fuera ese otro.

Consecuentemente, un vocero, un diputado, un apoderado, un agente, un vicario, un diagrama, un síntoma, un tablero, una descripción, un concepto, una premisa, un testimonio, todos representan alguna otra cosa, de diversas maneras, para mentes que así los consideran³⁸⁴.

Que algo sea signo de otra cosa depende del sujeto que lo percibe. «Para mentes que así lo consideran», una acción que se ejecuta sin intenciones de representar otra cosa puede devenir-signo. Un gesto puede ser observado en su pura motilidad o más allá de ella. En este último caso, la percepción de x es la percepción de y en la mente de quien lo considere. Apliquemos la tipología de los signos de Peirce: si, para el receptor, el gesto x se parece o es similar a y , deviene signo icónico; si tiene una conexión física con y , deviene signo indicial; si remite a una convención que establece la conexión arbitraria, pero reconocible, entre x e y , el gesto deviene símbolo.

Las artes anti-representaciones pueden percibirse como acciones autorreferenciales, carentes de función representativa, a la vez que pueden percibirse como multirreferenciales y representar cosas diferentes para cada sujeto. Esta posibilidad de percibir lo presente y lo ausente, a un mismo tiempo, es lo que llamamos multiestabilidad perceptiva. Las asociaciones significativas, además, nunca son estables. Son múltiples, transitorias y efímeras. Sobreviven en un continuo devenir.

³⁸³ Erika Fischer Lichte, *Estética de lo performativo*, 182-183.

³⁸⁴ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974, 43.

En segundo lugar, existen otras funciones de la significación más allá de la representativa. Un gesto observado en su calidad de movimiento deviene significativo aunque no represente a otra cosa en su lugar y no se pueda dar una interpretación del tipo «este gesto significa felicidad». Un gesto puede devenir-signo por las relaciones que crea con el espacio. Una composición espacial puede ser significativa sin ser representativa. Definamos el signo, por tanto, a partir de su función relacional, en lugar de representacional. No hace falta que un objeto desaparezca en su presencia para poder hacer referencia a algo que no está. No se trata de sustituir, sino de ponerse en relación, sin negar el acontecimiento presente.

Desde la perspectiva de lo performativo, la producción, emergencia o emisión de un signo son actos, no representaciones (aunque un acto podría consistir en representar). Un acto es significativo —o un signo es activo— porque produce un efecto, genera una respuesta, señala un lugar, suscita, sugiere, provoca, hace sentir, hace pensar... La cadena significante no se puede desligar de la cadena de acontecimientos. Introduzcamos, ahora, las ideas de «hábito» y de «repetición» para completar nuestra definición de la significación evitando fundarla en el ideal de la representación.

3.2.2. Convertir gestos en signos por repetición y hábito

Tengo una conciencia rigurosa del alcance de mis gestos o de la espacialidad de mi cuerpo que me permite mantener relaciones con el mundo sin representarme temáticamente los objetos que voy a tomar o las relaciones de dimensión entre mi cuerpo y los caminos que me ofrece el mundo. A condición de que no reflexione expresamente sobre él, la conciencia que tengo de mi cuerpo es inmediatamente significativa de un determinado paisaje a mi alrededor, la que tengo con los dedos de un determinado estilo fibroso o granoso del objeto³⁸⁵.

³⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris: Éditions Gallimard, 1960, 111.

Como expone Merleau-Ponty en el párrafo anterior, para la conciencia corporal, el entorno es inmediatamente significativo. No es necesario que, por ejemplo, un bailarín decida representar con sus gestos un objeto, una emoción o una relación con el espacio, para hacerlos significativos, sino efectivamente, relacionarse con esas dimensiones y estados a través de los gestos. No diremos que el gesto es un signo, sino que la gestualidad deviene significativa porque la conciencia no se puede desligar de lo que sucede entre el cuerpo y el mundo.

De las lecturas del fenomenólogo francés, así como de Wittgenstein (en su segunda etapa) y de Austin, sacamos en claro que lo importante deja de ser, para el pensamiento contemporáneo, el estudio de la representación y de la coherencia interna del sistema lingüístico-verbal. Ahora lo será el uso pragmático del lenguaje —o de los lenguajes, en plural— en la vida cotidiana. El entorno, en el que los cuerpos actúan y los gestos expresan, no es significativo sólo por las relaciones físicas de espacialidad, de energía, de gravedad; por las relaciones que se establecen cuando se manipulan objetos; e incluso por las que se ligan a la temporalidad. El entorno es significativo, o, mejor dicho, deviene significativo en razón, también, a unas disposiciones mentales y perceptuales (que, recordemos, no se separan del cuerpo). Escribe Wittgenstein:

El niño aprende a creer muchas cosas. Esto es, aprende por ejemplo a actuar de acuerdo con estas creencias. Poco a poco, se forma un sistema con las cosas que cree y, en tal sistema, algunos elementos se mantienen inmutables y firmes, mientras que otros son más o menos móviles. Lo que se mantiene firme lo hace no porque intrínsecamente sea obvio o convincente, sino porque se sostiene en lo que le rodea³⁸⁶.

Para enfrentarnos al problema de la significación en las artes performativas contemporáneas no conviene analizar la arquitectura interna de un sistema de signos, sino entender que la significación es relativa a un sistema de creencias, hábitos y conductas, es decir, a una forma de vida sustentadora. Wittgenstein no define qué es un signo. Considera que esta tarea es inútil. La expresión, ya sea gestual o de

³⁸⁶ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, 21.

cualquier otro tipo, se hace significativa en la medida en que pertenece a una forma de vida y es, además, constitutiva de la misma³⁸⁷.

La gestualidad deviene significativa al generar, inevitablemente, relaciones con el entorno en cuanto que actividad vital, y en cuanto que actividad artística, dentro de un sistema de presupuestos culturales y estéticos. ¿Cómo se pasa de la acción corporal a la significación? ¿Dónde se sitúa el espacio fronterizo del devenir entre los territorios del gesto y del signo? La huella, la trayectoria o la intervención de un gesto en el mundo puede convertirse en significativo por diversos motivos. Puede despertar el reconocimiento de los partícipes en el acontecimiento porque recuerde a un signo ya aceptado convencionalmente por su contexto social o por la comunidad artística. Puede desplegarse espontáneamente una significación latente en un gesto, que alguien reconozca como signo de algo, aunque el actuante no lo pretendiese así, y aunque la percepción del devenir-signo del gesto no sea compartida intersubjetivamente. Y también puede constituirse un signo nuevo, durante el desarrollo de la pieza artística, por ejecución en bucle de un mismo gesto, hasta que adquiera un significado entendido por todos.

De hecho, en los tres ejemplos, lo que el perceptor reconocerá en clave sónica será lo que, o bien ya ha sido repetido (por tanto, aprendido) anteriormente, o bien se instaure por repetición en el mismo acontecimiento artístico. Cuando el sentido que cobra la percepción de un objeto, un movimiento o un acontecer, posibilita su devenir-signo es porque ha entrado en juego un segundo factor: la repetición. Un signo es un *hábito*, una conducta humana que se reconoce porque ya ha sido percibida, que reaparece, y es susceptible a ser reproducida.

Esto explica que existan, en el ámbito de la expresión corporal, lenguajes, estilos y códigos, más o menos reglados, que han ido construyéndose a base de repetir acciones con determinadas calidades de movimiento. Un gesto que se repita en bucle deviene-signo sin necesidad de haber sido concebido para representar. Que un gesto se relacione con una idea no quiere decir que ese gesto *sustituya* a esa idea. Eso sí, le puede acabar atribuyendo una función representativa que nace a raíz de la repetición y de la posterior consolidación de las relaciones y reacciones que se

³⁸⁷ Jorge Vicente Arregui, *Acción y Sentido en Wittgenstein*, 166.

generan. Del devenir de los signos afloran múltiples interpretaciones sobre la obra de arte. Una vez que se reflexiona sobre lo sucedido, una cadena significativa incorporea se escinde del hecho artístico, no para consolidar un régimen significativo que represente los acontecimientos, sino para formar un tejido (un texto) que se imbrica con la cadena de acontecimientos.

Accumulation (1971) es una coreografía de Trisha Brown que se construye en base a la insistencia en los mismos gestos, que se acumulan uno tras otro³⁸⁸. El resultado es una serie del tipo: a, ab, abc, abcd, abcde, abcdef... La repetición hace que los movimientos, todos previsibles excepto el último que se va añadiendo, entren en un devenir-significativo que es autónomo a la función representativa. De la cadena de acciones físicas se deriva esa otra cadena significativa que tiende un puente hacia un plano de abstracción. Según Catherine Wood, las coreografías de Yvonne Rainer dependen de la repetición y de las variaciones de movimiento dentro de unos patrones que crean un juego lógico. *The Mind is a Muscle* (1968), *Terrain* (1963) y *Parts of Some Sextets* (1965) son una repeticiones estilizadas de actos (*stylized repetition of acts*³⁸⁹).

En síntesis, lo que se repite es lo que acaba reconociéndose, es decir, lo que se conoce nuevamente. Es lo que se vuelve a presentar: se re-presenta. Lo que se vuelve a percibir. Por supuesto, no hay repetición sin variación. El gesto en bucle siempre se transforma a partir de pequeñas variaciones. En la articulación entre la igualdad y la diferencia está la significación: la posibilidad de que se fijen relaciones con sentido. Pasamos a exponer el último punto que consideramos relevante tratar al enfrentarnos a la segunda vía de problematización en torno a la significación en las artes performativas contemporáneas.

³⁸⁸ Esta pieza de danza puede verse en: «*Accumulation with Talking Plus Watermotor* (1985)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Dance. Trisha Brown*: http://www.ubu.com/dance/brown_accumulation.html [Consulta: 11/05/2019].

³⁸⁹ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 55-57.

3.2.3. ¿Advenimiento o producción de la significación en el acontecimiento artístico?

Hasta ahora hemos afirmado que un signo es un hábito. O que un signo es un sentido fijado transitoriamente y reconocible por algunas personas. Sin embargo, nos parece más útil pensar en el concepto de *significación* como proceso, en lugar de en el concepto de *signo* como entidad. La significación se cimenta en el hábito, en la articulación entre la repetición y la variación de lo que percibimos, en las relaciones entre objetos, ya sean materiales o abstractos, en los sentidos que orientan las percepciones, pero, ¿es una producción o un advenimiento? ¿Es un proceso que depende de emergencias espontáneas o de elaboraciones intencionadas?

Arriba escribimos que el gesto es un advenimiento inclusive para quien lo realiza. El gesto es el acontecer del cuerpo. No puede ser controlado en su totalidad. Tenemos la impresión de que cuando alguien realiza un gesto, lo hace intencionalmente; de que cada individuo es responsable del movimiento de su propio cuerpo y, sobre todo, de lo que quiere decir con él. Aún más, si observamos a un artista ejecutando acciones, le atribuimos intencionalidad. Un actuante predefine y ensaya sus gestos.

¿Hasta qué punto el artista es responsable del devenir significativo de la acción? ¿No nos coloca el artista, previamente, encaminados hacia una dirección determinada? ¿No depende, de esta direccionalidad, cómo sea comprendida la experiencia? Es cierto que artistas, directores y coreógrafas componen, la mayoría de las veces, un guión. Aún jugando con la improvisación, con el azar y con lo imprevisible, se planifica mínimamente lo que va a realizarse. A la línea ininterrumpida de acciones físicas se le llama *partitura física, gestual o de acciones*. «El actor debe haber absorbido esta partitura hasta un punto tal que no tenga ninguna necesidad de pensar *qué hacer a continuación*»³⁹⁰. En teatro, «la espontaneidad se encauza a través de la partitura física y vocal que el actor ha compuesto. Durante el

³⁹⁰ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 58.

periodo del Teatro Pobre, Grotowski habla de esta partitura como un “conjunto de signos”»³⁹¹.

Allan Kaprow trabajaba a partir de *partituras de acciones*. En *Paper (a happening)*, realizada para la University of California de Berkeley en 1964, cada parte del evento se concibe como un «acto» o una «escena»³⁹². Aunque más condensada y reducida, la partitura accional es similar a un guión teatral, también dividido en actos. Hablamos, en definitiva, de dramaturgias. «El artista traza un plan, un mapa de gestos, de posturas, de formas y de actos, marca, señala, raya, tacha»³⁹³.

Trazar un mapa en el territorio del gesto es componer *espacializando*, es decir, es elegir modos de disponer el cuerpo en el espacio que lo rodea. Para Artaud, la composición escénica debía dar por resultado símbolos inmediatamente legibles³⁹⁴. Las prácticas teatrales radicantes a la tradición artaudiana, como lo es el teatro pobre, antes de actuar crean un tejido (un texto o sub-texto) que delimita los sentidos y las significaciones que podrán emerger posteriormente para el receptor del hecho teatral. «En su elaboración final, purificada, cristalizada, la partición funciona como algo objetivo para el espectador, representa para él un sistema de signos»³⁹⁵.

¿La partitura, el guión, el esbozo, el plan o el mapa son ya un sistema de signos? ¿Las acciones representan esos mismos signos? Creemos que la partitura es un punto de partida. Contiene una intención. Es un motor. Después, lo que sucede en el acontecimiento artístico, no es simplemente una transmisión de signos frente a un receptor del mensaje, ni mucho menos una representación de una partitura. Se realizan acciones que son susceptibles de un devenir-semiótico.

Este devenir entre la acción y el signo es impulsado, quizá, por aquella predefinición conceptual del artista, junto a la espontaneidad del suceso y a la

³⁹¹ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 377.

³⁹² Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, 37-41.

³⁹³ Piedad Soláns, *Accionismo vienés*, 84.

³⁹⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 143.

³⁹⁵ Raymond Temkine, *Grotowski: ensayo*, 134.

participación del receptor. Además, todo depende del acto perceptivo de los presentes. Nunca la totalidad de los participantes percibirán las mismas asociaciones significativas.

Sobre *Książę Niezłomny* (*El príncipe constante*, 1965), pieza escénica del Teatr Laboratorium —inspirada en la obra de Calderón de la Barca e icono del teatro contemporáneo—, escribe Temkine:

El príncipe está vestido con un taparrabos y una camisa blanca, símbolo de su pureza. Despojado de su camisa en el transcurso de la persecución, es poco menos que Cristo, y Cristo en ciertas actitudes dolorosas que hacen referencia a las estampas populares. Una gran tela roja, púrpura suntuoso, juega un papel complejo: capa de corrida, confesional, instrumento de la flagelación del Príncipe por Fenixana, cuerda para bestia feroz, compañera amorosa de la princesa mora insatisfecha, sudario³⁹⁶.

Estas interpretaciones acerca de lo que simboliza o significa la indumentaria del protagonista presuponen que la compañía teatral habría trabajado en la elaboración de la potencialidad expresiva y significativa de los pocos elementos materiales empleados, además del cuerpo del actor. Cómo usasen en escena la gran tela roja sería fundamental a la hora de dar a entender lo que sucedería entre los personajes, qué relaciones entablarían entre ellos, a qué figura religiosa aludiría la historia, etc. Según un estudio primerizo de Fischer-Lichte, en el que se dedica a edificar una teoría semiótica sobre la disciplina del teatro, las artes escénicas se dedican a la producción de significados, al igual que cualquier sistema cultural³⁹⁷.

Transcurrida una década desde aquella investigación, Fischer-Lichte abandonará la empresa de analizar metódicamente los sistemas de signos que, para ella, producía el teatro. A cambio, comenzará a defender que la significación es una

³⁹⁶ *Ibidem*, 166.

Para saber más sobre *El príncipe constante* dirigida por Jerzy Grotowski, accédase a Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (ed.), «*The Constant Prince (Książę Niezłomny)*. *Encyclopedia*», *Grotowski.net*. *Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/constant-prince-ksiaz-niezlomny> [Consulta: 12/05/2019].

³⁹⁷ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, 15.

emergencia, es decir, que es, en cierto modo, accidental³⁹⁸. Estamos de acuerdo con las siguientes palabras de la filósofa alemana:

Por otro lado, sin embargo, son precisamente los fenómenos aislados emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos³⁹⁹.

Continúa, en otro párrafo:

Estas asociaciones hacen referencia —en cuanto que recuerdos— a lo vivido, aprendido o experimentado, a vivencias muy concretas, únicas, subjetivas, y a códigos culturales intersubjetivos vigentes. Junto a ellas pueden suscitarse también asociaciones que surjan como intuiciones repentinas, nuevas ideas, pensamientos nunca antes pensados⁴⁰⁰.

Reflexionando a partir de estos fragmentos, concluimos con que la significación es un advenimiento a la vez que una producción. El devenir-signo de los gestos, de las acciones, de la materia, se presenta como una emergencia ante el espectador. También es un advenimiento para el artista en el momento de génesis de la obra (que coincide con el propio acontecimiento). Una performance o realización escénica se planifica previamente, mas en el momento de ejecución de la obra, el plan convive con la improvisación y el azar. Ciertamente es, advertimos, que aquello que deviene significativo lo hace porque tanto los artistas como los espectadores (o partícipes, o testigos, o receptores, o perceptores) producen esas asociaciones al percibir y experimentar lo que sucede. Las asociaciones significativas son respuestas al desafío que origina el aparecer del objeto, aclara Fischer-Lichte⁴⁰¹.

En el siguiente epígrafe propondremos dos categorías estéticas para las artes performativas contemporáneas que han tomado forma gracias a nuestra exploración del territorio del gesto: *lo pático* y *lo plástico*. Son modos de categorizar las prácticas experimentales estudiadas, desde la perspectiva que se enfrenta al problema de la

³⁹⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 286.

³⁹⁹ *Ibidem*, 281.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, 286.

⁴⁰¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 311.

significación sin aceptar la oposición entre performatividad y semiótica, arraigando el signo a lo que acontece en el cuerpo.

3.3. CATEGORÍAS ESTÉTICO-PERFORMATIVAS.

DE LO PÁTICO A LO PLÁSTICO

A partir de seis propuestas de categorización estética queremos nombrar modos de experiencia sensible o reacciones *aisthesis* suscitadas por la aproximación a las artes performativas contemporáneas. Como resultado de nuestra exploración a través del territorio del gesto, en este capítulo formulamos el segundo binomio de nociones categoriales: *lo pático* y *lo plástico*. Son categorías complementarias. Porque las trayectorias de sus gestos son espacios de devenires sígnicos y porque experimentan con las fuerzas expresivas que exceden a todo discurso, las artes que estudiamos caen bajo las nociones de patetismo y de plasticidad.

Vamos a demorarnos un momento en la lectura de un fragmento de la investigadora Laurence Louppe:

Tales obras, dispersas por todas las etapas de la historia de la danza contemporánea, no han dejado de transformar los criterios y las herramientas de legibilidad necesarias para abordarlas. Invitan a la tolerancia y a la apertura de la percepción. No solo crean el espectáculo, crean el espectador. Inventan un nuevo tipo de mirada y de aprehensión, que es la continuidad misma del movimiento de modernidad sobre las definiciones y contradefiniciones de la obra coreográfica, lo cual incluye, por parte del espectador, una disponibilidad total. Esta aceptación que Deleuze califica como «pasividad constitutiva». Una negativa a hacer funcionar desde un principio las actividades de arbitraje para poder construir una verdadera relación pática con la obra de arte⁴⁰².

Estas palabras acerca de la danza contemporánea son válidas para las artes performativas, en general. También el teatro, la performance, el *body art*, el happening y el efímero crean al espectador. Exigen una disponibilidad total a su público, que debe aceptar *ser afectado* por la operación artística. Constituye así,

⁴⁰² Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 263.

desde su relativa pasividad, una relación pática con la obra de arte. Es decir, no hay obra distanciada, sino experiencia vivida, suceso que concierne al sujeto receptor en su integridad, hasta tal punto que la completa efectuación de lo que inicia el artista depende, ahora, de él.

La legibilidad de la pieza artística, es decir, la posibilidad de entender, de descubrir las significaciones de las acciones, de saber qué sucede, requiere la receptividad de un cuerpo-en-movimiento, con todo lo que ello implica. La relación con la obra de arte no sólo será pática, sino también plástica. El acontecimiento artístico afecta sensorialmente, incidiendo en los estados mentales y anímicos. Los gestos expresivos de un actor conmueven la sensibilidad íntima del espectador. No nos detenemos aquí. Existe un segundo tipo de afección, no pasional, que tiene que ver con la experiencia que se vive cuando se atiende a la plasticidad de la gestualidad, de la materia, del espacio, etc. En términos de interioridad y de exterioridad se entabla, a la vez, una relación pática y plástica con el acontecimiento artístico.

3.3.1. Expresiones emocionantes

Comencemos con unas líneas de la *Crítica del juicio*:

La *emoción*, sensación en donde el agrado se produce sólo mediante una momentánea suspensión y un desbordamiento posterior más fuerte de la fuerza vital, no pertenece en modo alguno a la belleza. La sublimidad (con la cual el sentimiento de la emoción está único), empero, exige otra medida para el juicio que la que está a la base del gusto, y así, un puro juicio de gusto no tiene, como fundamento de determinación, ni encanto ni emoción; en una palabra, ninguna sensación, como materia del juicio estético⁴⁰³.

Lo emocionante no es «bello». Si una obra artística provoca sensaciones y emociona, el juicio estético no es válido. Esta negación kantiana de lo emocional es

⁴⁰³ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, 160.

desafiada por las manifestaciones artísticas de principios de siglo XX, de las que nacerán las posteriores neo-vanguardias, sobre las que investigamos. La danza *expresionista* de Mary Wigman, realizada en silencio o con percusión, producía esa sensación de agrado mediante el desbordamiento de la fuerza vital. Escribe el especialista en danza moderna, Jacques Baril, sobre Wigman: «Su lenguaje específico de la danza es una traducción gestual de sus propios sentimientos en tanto que testimonio de su época»⁴⁰⁴. Es usual, sobre todo en este momento histórico, pensar en la danza como en una forma de expresión de los sentimientos o de las emociones privadas del artista, que reflejan a una sociedad y permiten la empatía del espectador, quien se identifica en clave emotiva.

Un precedente teórico indiscutible, impulsor de esta aspiración a la expresión emocionante, es François Delsarte. Lo será para la danza y para el teatro de la pasada centuria. Según el músico francés, la significación del movimiento del cuerpo se entiende en términos de emotividad. A cada signo corresponde una pasión⁴⁰⁵. El objetivo de Delsarte era definir las leyes de la expresión corporal. Para ello relacionaba los movimientos espirituales con los físicos; los del pensamiento con los gestuales. Por ejemplo, una contracción significaría un estado de tensión, y una relajación, un estado de abandono⁴⁰⁶. Igualmente, Rudolf von Laban sostenía que el movimiento es la proyección de un sentimiento interior (¿de un movimiento interior?). En ello estribaría la significación⁴⁰⁷.

Quizá tengan su acierto las teorías de Delsarte y de Laban. Paul Elkman, psicólogo estadounidense, ha desarrollado estudios acerca de la expresión facial de las emociones básicas: «buena suerte, sorpresa, miedo, tristeza, enfado, asco/desprecio e interés»⁴⁰⁸. Fischer-Lichte opina que, sobre estas expresiones

⁴⁰⁴ Jacques Baril, *La danza moderna*, 406.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, 374.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, 365.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, 397.

⁴⁰⁸ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, 71. Estas afirmaciones nos llevan a un debate entre la idea de expresiones faciales naturalistas o expresiones faciales constructivistas, es decir, las expresiones faciales pudieran ser universales o culturalmente construidas. La teoría de Elkman es discutible.

básicas, existen reglas de aplicación y disimulo en cada cultura. La emoción se puede exagerar, atenuar, neutralizar o enmascarar⁴⁰⁹.

En el segundo capítulo escribíamos acerca de cubrir o deformar el rostro para atentar contra su estatus de centralidad significativa. «Deshacer el rostro» es una de las prácticas experimentales que se llevan a cabo en el paradigma artístico de segunda mitad del siglo XX, para poder recuperar la expresividad de otras zonas del cuerpo. Quería evitarse la sobrecodificación de un rostro humano y parlante. Sin embargo, las artes performativas no sólo trabajan con máscaras, velos y materiales que desdibujan las facciones. Excluir el rostro es una opción. También emplean el rostro como agente de expresión. Pensemos en la cara como una parte de la cabeza, como una parte del cuerpo, que con sus muecas o pequeños gestos deviene significativo; que con sus micromovimientos revela un estado agitado o calmo.

Emoción: e-motio, *emovere*, movilizar; «emoción quiere decir: puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido»⁴¹⁰. Desde Martha Graham a Pina Bausch, ambas influenciadas por Kurt Joos y Mary Wigman, la forma comunica la emoción. El movimiento genera movimientos. Quizá la forma, o sea el gesto, sea la expresión que coincide con lo expresado, es decir, la emoción. ¿Dónde se separa el movimiento de lo que éste moviliza? «E-motio. Movimiento que surge del movimiento»⁴¹¹.

El espectador es movilizado. Ya no es solamente un mirón. Las artes performativas contemporáneas crean a su receptor y lo involucran en la creación artística. Esta implicación del público en la experiencia, única vía que posibilita la legibilidad de la obra (recordando las palabras mencionadas más arriba de Louppe), es lo que Fischer-Lichte llama *bucle de retroalimentación autopoiético*. La performance se autoproduce como resultado instantáneo de los flujos de intercambio entre los partícipes de la misma, ya sea que los llamemos artistas o espectadores. La génesis de la performance es simultánea a su presentación frente a un público. ¿Cómo se entabla la relación pática con la obra de arte?

⁴⁰⁹ *Ibidem*, 105.

⁴¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 102.

⁴¹¹ Pascal Quignard, *El origen de la danza*, 75.

Las emociones pueden intervenir en la autopóiesis del bucle de retroalimentación aún de otra manera: como han demostrado las últimas investigaciones neuropsicológicas, nuestras acciones no se pueden explicar tanto a partir de la reflexión serena, a partir de nuestra concepción de la naturaleza del mundo o de cualquier otro tipo de convicciones que sostengamos, como a partir de nuestras emociones, en las que se originan las motivaciones más decisivas para dar razón de ellas⁴¹².

Nuestras emociones juegan un papel muy importante a la hora de abrirnos a la emergencia de las asociaciones de sentido, a partir de las percepciones generadas por la acción artística. Lo emocional es decisivo para que advenga la reflexión tras la elaboración de las primeras conexiones sígnicas. La relación pática con el acontecimiento artístico deviene significativa a condición de que el despegue comience en la fisicidad. En el teatro grotowskiano, gracias al trabajo previo de Stanislavski, se descubre que para que aparezcan las emociones se debe trabajar con la acción física. Respetar el proceso corporal conduce a que las emociones fluyan por sí solas⁴¹³. Thomas Richards cuenta una anécdota acerca de uno de los famosos actores del Teatr Laboratorium:

[Cieslak] se transformó ante nuestros ojos en un niño que llora. Sólo ahora, después de muchos años, entiendo la clave del éxito de Cieslak en esa transformación. Encontró la *corporalidad exacta* del niño, el proceso físico vivo en el que se apoyaba su lloriqueo infantil. No fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las acciones físicas del niño⁴¹⁴.

La habilidad de un actor se alcanza, como apuntaba Artaud, entrenando su *musculatura afectiva*. A través de la memoria de una determinada corporalidad, postura, disposición del organismo (o del cuerpo desorganizado), se recuerdan los afectos. Gracias a la respiración, accedemos a la zona intersticial que une los movimientos internos y externos. No se piensa en la emoción para encarnarla; se expresa porque se vive. Ni me la represento para entenderla; la percibo. Una vez más, nos apoyamos en la filosofía de Merleau-Ponty, quien pone el ejemplo de la

⁴¹² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 306.

⁴¹³ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 111.

⁴¹⁴ *Ibidem*, 33.

cólera para decir de ella que no se percibe en cuanto hecho psíquico oculto tras el gesto, sino que el gesto es la cólera misma⁴¹⁵.

3.3.2. Poéticas de la afección pasional

¿A cada gesto, a cada signo, corresponde una pasión? ¿La gestualidad deviene significativa porque expresa pasiones que pueden ser nombradas? ¿Ese gesto expresa amor u odio? ¿El torso se cierra hacia delante por temor y se expande hacia ambos lados como gesto de valentía? ¿Existen *zonas pathicas* donde se injertan complejas constelaciones emotivas?⁴¹⁶ Con «afección pasional» no nos referimos únicamente a emociones o a sentimientos, aunque los incluyamos. Hablamos de afectos, de cuerpos afectados, de estados de conciencia alterados, de percepciones ampliadas, de devenires indescriptibles, sintomáticos, que acontecen en el lugar de la experiencia compartida y personal, sin abandonar nunca la fisicidad. El arte, dicen Deleuze y Guattari, piensa por afectos y perceptos⁴¹⁷.

En 1974, Marina Abramović performa *Rhythm 2* en la Gallery of Contemporary Art de Zagreb, Croacia. Durante siete horas experimenta los efectos de unos medicamentos para tratar la catatonía y la esquizofrenia⁴¹⁸. Frente al público, toma los fármacos y explica cómo éstos le afectan: «Mis músculos se contraen violentamente y pierdo el control»⁴¹⁹. Las pasiones no son abstracciones. *Pathos* es afección, pasión: padecimiento. Muchas de las manifestaciones artísticas de la nueva escena, desde el *body art* al teatro, entran bajo la categoría de lo que podemos denominar *poéticas de las afecciones pasionales*. Producen una corporalidad que se muestra afectada de algún modo, que expresa sus afectos a través de su conducta y

⁴¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 215.

⁴¹⁶ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 55.

⁴¹⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2009, 68.

⁴¹⁸ «Rhythm 2. Early works», *Marina Abramović website*: <http://www.marinaabramovic.com/early.html> [Consulta: 13/05/2019].

⁴¹⁹ Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 124.

de su gestualidad. Los movimientos del *performer* o actuante se contagian, en mayor o menor medida, en el cuerpo del receptor: he ahí el carácter pático de la experiencia estética. «Alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras», como quiso Antonin Artaud⁴²⁰.

Las pasiones, lo que se padece —a veces, cuando se percibe al otro padecer y se *empatiza*—, son pasivas. Para emplear el concepto de *pathos* es necesario acudir a la filosofía aristotélica. En el Libro III de la *Física*, dice así: «Quizás fuera necesario que la actualidad de lo activo no sea la misma que la de lo pasivo, pues en un caso es actividad y en otro pasividad, siendo la operación y el fin del primero una acción y la del segundo una pasión»⁴²¹. A pesar de la distinción entre acciones y pasiones, el filósofo griego pone ejemplos de acciones pasivas; a saber, la acción de aprender⁴²². No tiene nada de absurdo, pues, proponer una poética de la afección pasional, cuando *poiesis* (producción, acción) y *pathesis* (afección, pasión), no suponen, al unísono, ninguna contradicción. Se actúa lo que se padece.

Nietzsche define el «estilo» estético equiparándolo con la comunicación mediante signos del *pathos* interno. Los gestos, son el tempo de estos signos⁴²³. Artes performativas, pues, como producción de significaciones que se traducen en pasiones. Comunicación y patetismo: expresión sin edulcorar de los movimientos sutiles y violentos a los que nos arrastran las fuerzas e intensidades vividas. Las prácticas de la nueva escena no tienen por meta fabricar objetos. No son artes objetuales; son artes accionales y pasionales. Quedamos apegados a lo experiencial.

Lo pasional, incluso lo patético (comunicación de un *pathos* que roza lo grotesco), siempre ha estado vinculado al teatro. Un actor, atleta de los afectos, expresa emociones, deseos, apetitos, sensaciones, inclinaciones espirituales y sexuales, miedos... La maestría, más que en desarrollar gestos psicológicos, está en conseguir la corporalidad y la gestualidad exacta que acompaña o posibilita el estado mental en cuestión (emoción, creencia, intención, sufrimiento, placer, dolor, etc.).

⁴²⁰ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 198.

⁴²¹ Aristóteles, *Física*, 184-185.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Friedrich W. Nietzsche, *Ecce Homo, Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, 61.

Por suerte, tenemos acceso a un registro audiovisual de un fragmento de *Dr Faustus* estrenado por el Teatr Laboratorium en 1963⁴²⁴. Fue grabado en Opole por Michael Elster. Además de las innovaciones escénicas que descubrimos en esta pieza —la disposición espacial, las pasarelas, la cercanía del grupo de espectadores, la sobriedad de elementos—, es interesante atender a la calidad del trabajo actoral, sobre todo en lo que se refiere al tema que estamos tratando. La gestualidad deviene conjunto de signos que expresan padecimientos que atraviesan un cuerpo vapuleado, cada vez más desnudo y agitado, que se hace invulnerable a fuerza de exhibir su vulnerabilidad.

Genealógicamente unido al mundo del teatro y del mimo, el método pánico, del Group Panique, es un método pático. Todo queda convertido en acción pasional. El efímero es la celebración de las pasiones. Los artistas pánico se empeñan por revivir el hecho teatral, reemplazando la teoría por la acción. Se muestran a sí mismos afectados, muchas veces por las acciones que ellos mismos realizan, tal y como harán los accionistas vieneses, Abramović, Gina Pane y tantas otras. Bajo la categoría de *lo pático* podríamos situar la serie de instrucciones para acciones privadas de Allan Kaprow, *Affect* (1974). Uno de los experimentos propuestos, en este caso para realizarlo en pareja (entre el sujeto A y el sujeto B), es el siguiente:

A (en casa), pone ambas manos en agua

(una en agua caliente, una en agua fría),

hasta que una mano la sienta caliente y una mano la sienta fría

saca las manos, espera a que se sequen

graba en una cinta lo que ha sentido de principio a fin

B (también en casa), hace lo mismo

⁴²⁴ La filmación se puede ver en: «Dr Faustus-fragment. Media. Videos», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/media/video/dr-faustus-fragment> [Consulta: 15/05/2019].

A y B (se encuentran), reproducen sus cintas⁴²⁵.

Estas indicaciones no fueron escritas para realizar un happening ni para ejecutar una performance ante un público. Los únicos testigos y receptores serían los que se involucrasen en la acción, en sus vidas cotidianas. Se trata de experimentar con aquello que nos afecta día a día, desde la simplicidad, por ejemplo, de las sensaciones térmicas. Se trata de registrar los padecimientos propios y compararlos con los de otra persona. Se trata de entablar una relación pática con las operaciones artísticas.

3.3.3. Poéticas de la plasticidad

Con la nominación de *artes plásticas* se suelen distinguir las llamadas *bellas artes* (pintura, escultura, grabado...) de otras artes como la literatura, la danza, el teatro, la música, el cine, etc. Sin embargo el concepto de la plasticidad no es válido exclusivamente para unas pocas disciplinas artísticas. Proponemos emplear la noción de *lo plástico* como categoría estética. Dentro del paradigma de las artes performativas contemporáneas, postulamos la existencia de una *poética de la plasticidad*. No olvidemos que la nueva escena está emparentada con las experimentaciones de las *bellas artes* de las que, además del *performance art* y del *body art*, surgirá la instalación, el *land art*, e infinidad de prácticas difíciles de clasificar según los criterios de ordenación de la estética clásica.

⁴²⁵ Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk y Stephane Rosenthal (eds.) *Allan Kaprow, Art as Life*, London: Thames & Hudson, 2008, 48.

«A (at home), putting both hand in water
(one in hot, one in cold),
until a hand feels hot and a hand feels cold
removing hands, waiting for them to dry
tape recording feelings throughout
B (also at home), doing same
A and B (meeting), playing to each other their tapes».

¿En qué consiste la producción plástica? En modelar la materia, en transformar objetos y cuerpos, en crear texturas. Un artista plástico reorganiza o desorganiza la materia con acciones: cortar, cincelar, esculpir, labrar, manchar, tapar, hundir, adherir, tocar.... Mediante acciones y gestos se pueden modelar el cuerpo y el espacio circundante. Incluso el sonido posee propiedades plásticas. El receptor de una acción artística, o de una pieza teatral o dancística, entabla una relación plástica con el acontecimiento artístico al atender a las cualidades formales, de volumen, de maleabilidad.

Recordemos la filmación *The Plastiques*, mencionada en páginas anteriores, en la que Rena Mirecka, actriz del Teatr Laboratorium, ejecuta *movimientos plásticos* improvisados. Las variaciones de velocidad de sus gestos nos hacen imaginar que cambia la consistencia del aire: unas veces ofrece más resistencia, se vuelve rígido; otras veces se ablanda y el gesto fluye. ¿Por qué se producen estas experimentaciones en teatro, que sitúan a la actriz en un ámbito muy cercano al de la danza?

Esta búsqueda de la plasticidad a través de los gestos no es una novedad para el arte teatral de la segunda mitad del siglo XX. Desde las primeras vanguardias teatrales, comienzan a predominar en la escena el resto de elementos ajenos al texto dramático y a la declamación. El llamado Teatro de la Convención Consciente formulado por Valeri Brisuov, un teatro antinaturalista ruso precedente de la *verfremdung* brechtiana (el efecto de distanciamiento), pone de relieve la musicalidad y la plástica⁴²⁶. Meyerhold, quien sigue los principios de este teatro, cree desarrollar una *plástica* que no corresponde a las palabras⁴²⁷. Artaud comparte esta opinión sobre la importancia de lo plástico para el teatro. Aboga por el abandono de su carácter decorativo para devolverle su poder expresivo; para crear un lenguaje escénico efectivo. La plasticidad deviene lenguaje:

[...] el trabajo objetivo de la puesta en escena toma cierta dignidad intelectual al borrar las palabras tras los gestos, y al hacer que la parte plástica y estética del teatro

⁴²⁶ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 112.

⁴²⁷ Vsévolod E. Meyerhold, *Teoría teatral*, 52.

abandonen su carácter de intermedio decorativo para devenir, en el sentido exacto del término, *un lenguaje* directamente comunicativo⁴²⁸.

La plasticidad en escena no equivale a una neutralidad formal o a un esteticismo vacuo. El receptor percibe la plasticidad como un conjunto de fuerzas expresivas y comunicativas. A pesar de que los gestos se liberen de emociones y de significaciones gastadas, conservan su fuerza de expresión.

En el paradigma de la danza contemporánea, un gran investigador de la expresión plástica fue Alwin Nikolais. En *Noumenon* (1953) modificaba las formas del cuerpo con trajes de tejido elástico que envolvían desde la cabeza hasta los pies al bailarín, creando así figuras geométricas y volúmenes que se iban transformando gracias al movimiento y a los efectos luminosos⁴²⁹. Nikolais se libera de manierismos, de pantomimas, tics, gestos demasiado simbólicos e interpretaciones demasiado egocéntricas, dramáticas o místicas⁴³⁰. Para pensar en la expresividad y en la significación de manifestaciones artísticas que consideramos poéticas plásticas es conveniente recordar la prevalencia de la *moción* sobre la *e-moción*.

La plasticidad del gesto puro, y del movimiento limpio de sentimentalismos, define la danza minimalista de Yvonne Rainer. Recordemos *Hand Movie* (1966), mencionada al comienzo de este capítulo. Para el Judson Dance Theater, y no exclusivamente para Rainer, el cuerpo es un objeto físico y la danza estrecha vínculos con lo escultórico. Simone Forti, otra de las coreógrafas y bailarinas del Judson, creó una pieza que resulta más que apropiado recordar al hilo de estos asuntos:

En *Huddle* (*Montón* o *Piña*, 1961), un grupo de seis o siete bailarines se juntan para formar una escultura humana. Mientras hacen una red para sostenerse unos a otros, bien ajustados, y mantienen sus pies plantados sólidamente en el suelo, en un momento un bailarín se separa de repente de la multitud haciendo que la escultura responda reajustándose, y comienza a escalar el montón. Los bailarines, uno tras otro, escalan sobre el grupo compacto a un ritmo estable, creando así una escultura

⁴²⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 162.

⁴²⁹ Jacques Baril, *La danza moderna*, 298.

⁴³⁰ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 248.

orgánica con el movimiento de los cuerpos. *Huddle* es un trabajo de entrega y recepción de peso, y del simple cargar unos con otros⁴³¹.

Mediante acciones se crean esculturas. Estas acciones no dan como resultado una obra de arte, sino que son la obra de arte. Los bailarines moviéndose están creando una escultura viva que nunca se dará por terminada. Con las artes performativas, asistimos al proceso, en directo, de transformación de la materia. Esto puede verse perfectamente en las performances traídas por el *action painting*. Cualquier material, además del cuerpo humano en relación con el espacio, es válido para experimentar con la viscosidad, la aspereza, el color, la densidad, la temperatura, las líneas y las curvas.

El accionismo vienés produce numerosas acciones artísticas, estipuladas por escrito y realizadas frente a cámara, que caen bajo la categoría de lo plástico. *Mama und papa* (*Mamá y papá*, 1964) de Otto Muehl es uno de los muchos ejemplos de «pintura viva» que podríamos mencionar⁴³². La edición del vídeo realizado por Kurt Kren de la acción material de Muehl acrecenta el carácter plástico de la pieza, a la que tenemos acceso a través de estas imágenes que generan una obra artística independiente de lo que fue el acontecimiento artístico o happening (en el que participaban los artistas y su amigos). Además de contar con la información que nos aporta la video-performance, tenemos acceso a las instrucciones que redactó Muehl para la realización de *Mama und papa*: «Mamá yace desnuda sobre la mesa, cubierta con una sábana de plástico»; «Papá vierte pintura azul, leche agria y salsa de tomate sobre mamá»⁴³³.

Damos por terminada la exposición del binomio de nociones categoriales adscritas a la presentación de la segunda vía de problematización en torno a la

⁴³¹ Este texto ha sido traducido a partir de la descripción de la filmación accesible en «Huddle (1961)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Dance. Simone Forti*: http://ubu.com/dance/forti_huddle.html [Consulta: 18/05/2019].

⁴³² La filmación de esta acción material puede verse en «1964-664 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Kurt Kren*: http://ubu.com/film/kren_mama.html [Consulta: 18/05/2019].

⁴³³ José Antonio Sarmiento, *El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler*, Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1999, 56.

significación en las artes performativas contemporáneas. En el capítulo cuarto finalizaremos la presentación de las partes fundamentales de este trabajo de tesis doctoral, presentando la tercera vía de problematización basada en el concepto de «rito».



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

IV

TERCERA VÍA DE PROBLEMATIZACIÓN:

LA MITIFICACIÓN DE UN ORIGEN PERDIDO

Hemos llegado al último capítulo que compone este trabajo en el que se presentan los resultados de una investigación filosófica en torno a las condiciones de posibilidad de la significación en las artes performativas contemporáneas. Atravesamos los territorios del cuerpo y del gesto queriendo determinar el modo en que los procesos semióticos y hermenéuticos se concilian con los presupuestos estéticos, e incluso ontológicos, de la *performatividad* en las prácticas artísticas. Ahora toca adentrarse en el territorio del rito.

Sosteníamos que la nueva escena había llevado a cabo una «destrucción del lenguaje», es decir, una cancelación de la significación verbal, sirviéndose de la corporeidad. En segundo lugar, afirmábamos que la nueva escena privilegiaba las «fuerzas expresivas externas a las formas discursivas», alojadas en la gestualidad. En tercer lugar, decimos de la nueva escena que *mitifica un origen perdido* al que pretende retornar rescatando ritos ancestrales.

Con esta afirmación se inaugura el capítulo cuarto, que corresponde a la tercera vía de problematización filosófica. Al igual que la segunda vía de problematización, expuesta en el capítulo tercero, ésta última descansa sobre la siguiente premisa: el lenguaje es una actividad. Queremos analizar, no ya el acto de habla aislado en relación a la acción artística, sino la instauración colectiva de significaciones como proceso que forma parte del arte de acción.

Anunciamos brevemente lo que se encontrará el lector en las siguientes páginas de forma sucesiva y ordenada. Primero, exploraremos el territorio del rito, espacio de convergencia y encuentro en comunidad, que nos hará topar con los

conceptos de «fiesta» y de «participación». En segundo lugar, teorizaremos acerca de lo que hemos llamado *jugar la significación*.

Desde este enfoque, las prácticas artísticas que obstaculicen la emergencia de la significación, así como las que favorezcan la proliferación de signos reconocibles, serán concebidas como maneras de jugar con la suspensión o creación de sentidos y signos, o sea, de formular, de seguir o de romper normas. En este punto, nos apoyaremos en la idea de «convención sígnica» y en la teoría de «los juegos de lenguaje». Seguidamente, reflexionaremos acerca del acontecimiento artístico y la producción de significaciones a través de la noción de «juego» sin olvidar el elemento lúdico implícito en ella. Por último, derivadas de esta tercera estrategia que se despliega para hacer frente a nuestro problema fundamental, propondremos dos categorías estético-performativas: *lo sagrado* y *lo sacrílego*, conceptos que nombran modos de vivir la experiencia del ritual artístico, que oscilan entre el respeto y la desobediencia de convenciones.

Antes de desgranar el contenido que acabamos de adelantar, detengámonos en la afirmación «las artes performativas contemporáneas mitifican un origen perdido». ¿De dónde nace esta tesis? Obviamente, de la investigación y detenida observación del paradigma artístico que estudiamos. Aunque se trate de un paradigma muy amplio —no sólo porque es internacional y abarca más de dos décadas, sino porque no se limita a una sola disciplina artística, sino que se expande hacia todo lo que entre en el ámbito de lo performativo más allá del *performance art*—; efectivamente, aunque el objeto de estudio parezca inabarcable, pueden identificarse zonas y empeños comunes entre todas las prácticas artísticas que comprende⁴³⁴. Uno de ellos es el de regresar a un momento original idealizado. Se trata de buscar un origen propio, desconocido y mitificado, mediante la *praxis* artística.

Paradójicamente, en la medida en que las artes performativas contemporáneas se quieren renovar alejándose de la tradición, se convierten en *artes regresivas*, *neo-primitivistas* o *arcaizantes*. Buscan recrear una temporalidad remota previa a la civilización en la que no había separación entre naturaleza y artefacto, el cuerpo no había sido sustraído ni olvidado, y el lenguaje aún no había alcanzado una elevada

⁴³⁴ Esta visión holística no sería posible si redujésemos la amplitud de nuestro campo de investigación.

sofisticación. ¿La inspiración en la imagen de lo arcaico proveerá al arte de descubrimientos inéditos? Quizá el movimiento de regresión que protagonizaron los artistas del happening, o los directores de teatro afanados por reproducir las formas antiguas de ritualismos foráneos o fantásticos, abrió diferentes caminos. Sin embargo, sería ingenuo creer que la novedad viniese dada por la recuperación real de un pasado perdido.

A esto hay que añadir que no es en la segunda mitad del siglo XX cuando, por vez primera, el arte se interesa por lo primitivo. De ahí que sea apropiado hablar de *neo-primitivismo*. Sabemos que la fascinación de los artistas occidentales por el mito de un mundo prehistórico, salvaje y virgen fue condición necesaria de la existencia de las vanguardias históricas. Nicolas Bourriaud se refiere a la pasión de la *radicalidad* del arte contemporáneo:

[...] talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio, tal fue el denominador común de todas las vanguardias del siglo XX. El inconsciente para el surrealismo, la noción de *elección* para el *ready-made* de Duchamp, la *situación vivida* para la *Internacional Situacionista*, el axioma «arte = vida» para el movimiento Fluxus, el plano del cuadro en la pintura monocromática... Principios a partir de los que se despliega, en el arte moderno, una metafísica de la raíz⁴³⁵.

Las prácticas performativas contemporáneas cumplen con tal denominador común, como cualquier manifestación artística nacida en el siglo XX: traer al tiempo presente una edad primigenia similar, imaginariamente, al paraíso relatado por el mito edénico de la cosmogonía cristiana⁴³⁶. En el happening más destacado del Living Theatre, *Paradise Now* (1968), los actores interpelaban al público

⁴³⁵ Nicolas Bourriaud, *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009, 48.

⁴³⁶ Existen ejemplos dentro de la actividad artística del paradigma de la nueva escena de los que no se puede afirmar tan fácilmente que traigan al presente una edad primigenia, pero sí que tengan esa pasión de radicalidad que les empuje a depurarse e intentar «empezar desde cero». Pensamos en este caso en el *No Manifesto* de Yvonne Rainer, citado en el capítulo primero. Quizá la mitificación de un origen sea coincidente con la voluntad de soberanía y emancipación de las artes performativas contemporáneas, lo que pudiera explicar, solo en parte, el minimalismo en danza.

diciéndoles: «Estimado público, el *Paraíso ahora* es posible; si no nos creen, mírennos un poco»⁴³⁷.

Impulsados por el recuerdo de la caída, o lo que es peor, de la expulsión de aquel lugar en el que no existía el mal y en el que los seres humanos no tenían por qué esconder sus vergüenzas bajo vestimentas, los principios del arte moderno (y del arte postmoderno) tienden a configurarse en torno al concepto de *raíz* o, como venimos postulando, de *origen*. De esta pasión por lo radical participa, cómo no, Antonin Artaud. «Es justo que de tiempo en tiempo se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir, a reencontrar la vida», sentenció el artista marsellés⁴³⁸.

El objetivo no es simplemente regresar a un paraíso perdido para vivir libres de los inconvenientes del mundo moderno e industrializado. Se trata de propiciar el reencuentro del arte con la vida, como se formula en el axioma defendido por el movimiento Fluxus, sobre el que tantos otros creadores y teóricos insistirán. No se trata tanto de que la vida vuelva a la naturaleza, sino de que la práctica artística se depure para así conectarla con la vida de la que ha sido disociada.

Lo ideal es que las manifestaciones artísticas sean consideradas, pues, *originales*, esto es, que legitimándose en un origen remoto e inalcanzable funden su propio origen. Mitificar un momento primigenio perdido en el que el arte se vincula con lo natural, lo ritual y con la vida, permite rechazar las genealogías que ligen las corrientes contemporáneas con la tradición más reciente que dicta los presupuestos estéticos del arte institucionalizado. Es un intento por salir de la historia y comenzar desde cero, redefiniendo así la práctica artística.

No perdamos de vista la cuestión principal en torno a la que nuestra investigación filosófica orbita: el sentido y la significación en las artes performativas contemporáneas. En el capítulo segundo nos preguntábamos por la anterioridad de la significación verbal y por el origen físico de las lenguas. La alusión, por parte de la nueva escena, a un origen remoto va aparejada a la creencia que aboga por la

⁴³⁷ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 265.

⁴³⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son doublé*, 13-14.

existencia de una conducta humana prelingüística o de un estadio pre-verbal del lenguaje. En el capítulo tercero preferimos hablar de «exterioridad» frente a «anterioridad» de lo expresivo con respecto a lo discursivo. Ya sean previas o ajenas al discurso verbal, las fuerzas expresivas corporales y gestuales son materia prima de la creación escénica. En el rito, estas fuerzas sirven para favorecer la comunión entre los participantes que, desde la visión nostálgica que impregna las corrientes artísticas vanguardistas de segunda mitad del siglo XX, permiten el acceso a un estado de inmediatez, en las relaciones intersubjetivas y con el entorno, que había sido negado por el arte desde tiempos inmemoriales.

¿Es posible encontrar el origen perdido de la civilización occidental? ¿Fue vano el intento de rescatar experiencias que se creían pretéritas a través de nuevas prácticas artísticas nacidas en el seno de la sociedad postmoderna? Las artes performativas contemporáneas, ¿pudieron fundar su propio origen inspirándose en el origen mítico del lenguaje, de la cultura y del arte, no ya occidental, sino universal? Según Jacques Derrida, debido al juego de las representaciones que caracteriza a la tradición occidental, no es posible señalar ningún origen porque no hay ninguna *fuerza*; sólo un infinito remitirse de unas cosas a las otras⁴³⁹. No obstante, la inmensa mayoría de las compañías y colectivos que hemos mencionado hasta ahora en anteriores páginas, quisieron hallar esa fuente que era la promesa de un rumbo diferente para el quehacer artístico, tras la supuesta clausura de la representación.

Para ello dirigieron su mirada lejos de la cultura propia, esto es, lejos del mundo occidental al que pertenecían, y emprendieron una investigación cuyos objetos de indagación serían otras tradiciones culturales. La mitificación de un origen perdido es, a la vez, la mitificación de oriente y de la América precolombina. En la gestación de las vanguardias teatrales fue indispensable la influencia de los teatros Noh y Kabuki de Japón, del Kathakali de la India, de la Danzas Balinesas y de la Ópera de Pekín, pues «fundían orgánicamente elementos artificialmente separados en Occidente. Teatro, danza, acrobacia, mimo, diálogo, canto... En los actores orientales todo ello formaba una unidad compleja pero artísticamente coherente»⁴⁴⁰.

⁴³⁹ Jacques Derrida, *De la gramatologie*, 55.

⁴⁴⁰ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 49-50.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los pioneros de la escena europea plantaron las bases de aquello que en los años sesenta y los setenta se generaliza, propiciando viajes y giras por todo el mundo. Stanislavski conocía los principios esenciales del *yoga*⁴⁴¹. Artaud estudió filosofía china, india, judía, griega y tolteca⁴⁴². Además, había visto teatro camboyano en Marsella en 1922 y teatro balinés en París en 1931⁴⁴³. Desde que Antonin Artaud viajó a México en 1936 y pasó un tiempo con los tarahumaras en las montañas, muchos otros han buscado, en la pervivencia de lo tribal, el poder de la gestualidad esencial y del cuerpo como puerta hacia la experiencia mística que se llegaba a confundir con la experiencia estética. La estancia en América fue consecuencia de una búsqueda, pero también de una huida. El artista francés lo explicitó en una conferencia que tituló: «Vine a México para huir de la civilización europea»⁴⁴⁴.

Según Susan Sontag: «Las otras civilizaciones son utilizadas como modelos, como patrones que pueden servir de estimulantes a la imaginación precisamente porque *no* son accesibles. Son a la vez modelos y misterios»⁴⁴⁵. Junto al interés por otras culturas, Artaud mostró curiosidad por las tradiciones mágicas de occidente, es decir, por el ocultismo⁴⁴⁶. Jerzy Grotowski estaba convencido de la existencia de una *dimensión miticomágica* en el fondo del imaginario colectivo, que estaba siendo negada e ignorada. Movilizado por aquel misterio inaccesible, había conseguido viajar, con distintas becas, a Egipto, Medio Oriente y China⁴⁴⁷.

El director polaco disfrutó de una larga estancia en la India, estudió sánscrito, budismo-zen e incluso conoció las Danzas Balinesas (que tanto habían impresionado

⁴⁴¹ *Ibidem*, 51. Confirmamos esta aseveración, pues en el prefacio a *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* se aclara: «Se publica según el texto mecanografiado, en el que hay una serie de correcciones de mano de Stanislavski y está su firma en la portada. Entre las correcciones figura, por ejemplo, el reemplazo del término “prana”, tomado de los yogas indios, por la expresión más comprensible y científica de “energía muscular”, o simplemente “energía”», Konstantin S. Stanislavski, *op. cit.*, 42.

⁴⁴² José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 74.

⁴⁴³ Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 40.

⁴⁴⁴ Fabienne Bradu, *Artaud, todavía*, 28.

⁴⁴⁵ Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, 41.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ Raymonde Temkine, *Grotowski: ensayo*, 53.

a Artaud), lo que le sirvió para adquirir conocimientos sobre *artes rituales*⁴⁴⁸. Llegó un momento en el que Grotowski decidió no montar más espectáculos, deteniendo así el trabajo que había hecho célebre a su compañía, para dedicarse solamente a la investigación sin intenciones de dar como resultado un producto para presentar frente a un público. Ello lo hizo junto a las actrices y actores que formaban su equipo y a diversos colaboradores que se fueron uniendo durante el camino. Conocemos tres etapas en la actividad que desarrollaron: el Parateatro (*Parateatr*), desde 1969; el Teatro de las Fuentes (*Teatr Źródł*), desde 1976, y el Drama Objetivo (*Dramat Obiektywny*), desde 1983⁴⁴⁹. Este último periodo tuvo lugar en la Universidad de California-Irvine, donde se crearon procesos artísticos en base a cantos rituales haitianos, danzas *yanvalou* y *derviches*, *hatha yoga*, etc.⁴⁵⁰.

Lo que resulta más relevante para el tema que estamos tratando es el periodo del Teatro de las Fuentes. «Se trataba pues de una investigación hacia atrás en el tiempo, hacia lo originario, hacia una época hipotética que “precedió a las diferencias”, en busca de un cuerpo y una mente que suponían estaba presente en el ser humano más ancestral»⁴⁵¹. Lo ritual no será solamente una inspiración para crear piezas escénicas, sino que lo escénico se concibe en sí mismo como un modo de generar rituales que conectan con formas de vida ancestrales comunes para todos los seres humanos independientemente de su procedencia. Nos basamos, pues, en presupuestos no sólo estéticos, sino también antropológicos:

[...] encontramos un deseo por restablecer un espacio, ya perdido en la sociedad contemporánea occidental, que añorando la eficacia en términos sociales y

⁴⁴⁸ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 51 y 306.

⁴⁴⁹ Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (eds.), «Encyklopedia. *Dramat Obiektywny*»; «Encyklopedia. *Parateatr*»; «Encyklopedia. *Teatr Źródł*», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*:
<http://www.grotowski.net/encyklopedia/dramat-obiektywny>;
<http://www.grotowski.net/encyklopedia/parateatr>;
<http://www.grotowski.net/encyklopedia/teatr-zrodol> [Consulta: 03/06/2019].

⁴⁵⁰ Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 370.

⁴⁵¹ *Ibidem*, 369.

antropológicos de los rituales, posibilite a los seres humanos acceder a un estado de vida acorde con su esencia instintiva más primitiva y orgánica⁴⁵².

Esa nostalgia por la eficacia del ritual viene dada por la inoperatividad de las ceremonias que se han conservado en el seno de la sociedad occidental postmoderna. Desde el momento en que aparece una sensación colectiva de desconexión con los ritos cristianos que, además, no parecen conducir a un estado más «orgánico» ni «primitivo», se le atribuirá al arte la función de proveer a la sociedad de nuevos ritos. Los artistas de la nueva escena, empujados por la idea de una íntima relación histórica entre rito y acontecimiento artístico, quieren «restablecer un espacio» perdido en la sociedad contemporánea. En él, se harán coincidir la experiencia místico-religiosa, la experiencia estética y la experiencia de inmediatez con el entorno natural. Grotowski dedicó décadas de su trabajo para cumplir con este propósito. Creyó en el regreso de un origen que tendría lugar aquí-y-ahora⁴⁵³.

No es de extrañar que el colaborador de Grotowski, investigador y director italiano Eugenio Barba, quien gozó de una estancia en el Teatr Laboratorium, acabase desarrollando una «antropología teatral». El estudio de las manifestaciones sociales y culturales de los diversos pueblos del mundo ocupó a los creadores contemporáneos. Por supuesto, el Living Theatre, que intentó desarrollar un proyecto en Brasil al final de su etapa (antes de la muerte de Julian Beck), estuvo interesado en los aspectos antropológicos de la práctica teatral⁴⁵⁴. Otro ejemplo entre los nombres señalados por la historia del teatro del siglo XX es el director británico Peter Brook:

El director inglés, yendo al encuentro de pueblos y culturas que no conocen el teatro e ignoran también los otros convencionalismos de nuestra civilización, intercambiando con ellos diversos materiales, ofreciendo pequeños espectáculos e

⁴⁵² *Ibidem*, 372.

⁴⁵³ Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (eds.), «Encyclopedia. Grotowski Jerzy», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/grotowski-jerzy> [Consulta: 03/06/2019].

⁴⁵⁴ Sobre el proyecto iniciado en São Paulo, Brasil, véase Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 307.

improvisaciones para recibir a cambio danzas, cantos y otras cosas, llega a tener la impresión de que surgen formas primarias de comunicación, verdaderos «universales antropológicos» relacionados con nuestro fundamento biológico común⁴⁵⁵.

Más allá de los convencionalismos culturales que constituyen el soporte de cualquier tipo de lenguaje, de cualquier tipo de actividad artística y ritual, en las diferentes civilizaciones, ¿existen formas primarias de comunicación? ¿Existen verdaderos «universales antropológicos»? Ya sea que concluyeran respondiendo afirmativa o negativamente, los protagonistas del paradigma artístico que investigamos se plantearon estas preguntas y quisieron encontrar pistas en el campo empírico de la experiencia.

¿Celebrar rituales, legitimados por la nueva práctica artística, ayudaría a recuperar lo que se había perdido desde los tiempos míticos del origen, incluyendo una forma primaria de comunicación fundada en la identidad biológica? Quizá en la puesta a prueba de ese lenguaje primigenio se encuentre la imposibilidad de una única y homogénea forma de comunicación.

Estas cuestiones preocuparon igualmente a los pioneros del *performance art* y de la danza contemporánea, que habían mitificado, tal y como se hizo desde la disciplina teatral, las tradiciones foráneas ancestrales. Martha Graham evocaba las danzas de los indios de América, así como los rituales que se practicaban en México⁴⁵⁶.

Joseph Beuys había sido fuertemente marcado por una situación vivida en 1943, cuando tuvo un accidente, siendo aviador en el ejército, y fue recogido por los miembros de una tribu tártara que le cuidó durante ocho días⁴⁵⁷. Los materiales que empleaba recurrentemente en sus obras, así como la importancia de la figura del chamán, aparecen ligados a esta anécdota. Por su parte, la artista Joan Jonas «se remitía a las ceremonias religiosas de las tribus zuñi y hopi de la costa del Pacífico, la zona donde ella creció. Estos ritos antiguos tenían lugar al pie de las colinas en las

⁴⁵⁵ *Ibidem*, 305.

⁴⁵⁶ Jacques Baril, *La danza moderna*, 96.

⁴⁵⁷ Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, Madrid: Ediciones Siruela, 1994, 17.

cuales vivía la tribu y eran dirigidos por el chamán de la tribu»⁴⁵⁸. Podríamos acudir también a la biografía de Ana Mendieta para explicar el carácter ritualista de sus performances basadas en la santería afrocubana⁴⁵⁹.

En definitiva, sin extendernos con más ejemplos que nos distraigan del curso de nuestra argumentación, para ir entrando al grueso del problema, sinteticemos lo tratado en estas primeras páginas y pasemos a presentar lo que vendrá inmediatamente. Hemos comenzado exponiendo una tesis, a saber: las artes performativas mitifican un origen perdido al que pretenden retornar rescatando ritos ancestrales. Se ha mencionado que el territorio del rito es explorado por la nueva escena con el fin de restablecer un espacio al servicio de la experiencia colectiva o comunitaria.

Afirmábamos que las artes performativas contemporáneas se convierten en artes arcaizantes y que esta tendencia abarca a todo el siglo XX desde sus inicios, caracterizada por una estética primitivista. Veíamos, asimismo, que la alusión a un pasado remoto se relaciona con la búsqueda de fuerzas expresivas, formas artísticas potencialmente comunicativas o lenguajes que sean primigenios y autónomos con respecto a la significación verbal.

Sosteníamos que la mitificación de un origen idealizado es indisociable de la mirada hacia otras tradiciones culturales ancestrales (Oriente, América, África...). Por último, decíamos que la nueva escena plantea preguntas sobre la existencia de «universales antropológicos» y sobre si las nuevas *artes rituales* puede devolver a la sociedad lo que nuestra civilización ha dado por perdido.

A continuación, dedicaremos el primer epígrafe del presente capítulo a adentrarnos en el territorio del rito, deteniéndonos en los conceptos de «fiesta» y de «participación». Le seguirá un segundo apartado en torno al problema de la significación, enfrentado desde la tercera vía de problematización propuesta por este trabajo de investigación doctoral. En un tercer epígrafe, propondremos las dos últimas categorías estético-performativas.

⁴⁵⁸ Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 166.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, 210.

4.1. EL TERRITORIO DEL RITO: ESPACIO DE CONVERGENCIA

No es casualidad que las artes escénicas y el *performance art* hayan sido vinculados con la esfera de lo ritual trazando una genealogía que se pierde en el tiempo y que conecta el origen de las artes de la acción y del acontecimiento con el rito, con toda la heterogeneidad y amplitud que admite el concepto. Meyerhold consideraba que el drama había aparecido con los ritos *ditirámicos* de Dionisios. Éstos tendrían un carácter religioso que ha sido olvidado⁴⁶⁰. En la actualidad seguimos ligando los orígenes extraviados de lo escénico con los ritos dionisiacos. Pascal Quignard lo describe del siguiente modo:

El espacio arcaico donde la danza (donde la procesión) tenía lugar era simple. 1. El altar de Dionisios en el cual se sacrificaba un chivo. 2. Alrededor del altar sacrificial, el espacio que había sido nivelado y acondicionado para avanzar, formar un cortejo, danzar, se llamaba la *orchestra*. 3. Al fondo de la *orchestra*, la cabaña donde se cambiaban (trajes y máscaras) se denominaba la *skéné*.

Más tarde se añadieron a la *skéné* (a la caseta de vestuario donde ocurrían cambios de identidades) 4. la *mechané* (la grúa mediante la cual los dioses pueden bajar del cielo) y 5. una especie de «estrado con ruedas» que sale de la *skéné* (para exponer a los héroes muertos a la vista del público)⁴⁶¹.

Más adelante, en el mismo texto del que extraemos el fragmento anterior, Quignard menciona que la sociedad romana prohibió en el año 186 a. C. las bacanales sangrientas. Los bailarines griegos que habían sido llamados, durante siglos, *technitai tou Dionysou* (técnicos de Dionisios), recibieron el nombre de *mimos* o *histriones*⁴⁶².

⁴⁶⁰ Esta afirmación aparece en un texto del director ruso fechado en 1907. Véase Vsévolod E. Meyerhold, *Teoría teatral*, 55.

⁴⁶¹ Pascal Quignard, *El origen de la danza*, 146.

⁴⁶² *Ibidem*, 148.

Esta conexión de las artes escénicas contemporáneas con los rituales se puede establecer acudiendo a la historia de nuestra propia civilización, pero también por influencia de las manifestaciones artísticas de otras culturas que quizá aún en el siglo XX eran capaces de proveer a la sociedad de experiencias comunitarias transformadoras. Artaud encontró en la danza-teatro balinesa la solemnidad de un rito sagrado⁴⁶³.

¿Las artes performativas pueden ser entendidas a partir de la noción de *rito*? ¿Por qué nos interesa, con lo que respecta a nuestra pregunta por el sentido y por la significación, que las artes del acontecimiento devengan artes rituales? ¿Es el ritual un medio para la instauración de convenciones sígnicas? ¿Qué quiere decir que la nueva escena explore el territorio del rito? ¿Qué es el territorio del rito?

Usamos la palabra «territorio» como un concepto metodológico, es decir; es una herramienta para establecer tres zonas conceptualmente delimitadas. Tal y como han sido pensadas las partes integrantes de la construcción teórica resultante de nuestra investigación, podríamos hablar de un territorio estratificado compuesto por las capas: cuerpo, gesto y rito.

Decíamos del territorio del cuerpo que es un espacio abierto de *excripción*. Esto significa que la corporeidad está fuera de toda escritura (*ex-crito*) y que, sin embargo, escribimos sobre el cuerpo. Vimos en el capítulo segundo que la reivindicación de lo corpóreo en reacción a su histórico rechazo explica que una de las líneas de investigación tomada por las prácticas performativas contemporáneas sea obstaculizar la producción de significaciones para evitar que el cuerpo sea vehículo de algo que no sea cuerpo, esto es, para impedir su desaparición. Performatividad y semioticidad serían opuestos irreconciliables.

Del territorio del gesto, sosteníamos que es un espacio de tránsito entre la fisicidad y la codificación del movimiento del cuerpo, así como de emergencia de significaciones. La gestualidad es el campo de acción sobre el que se proyecta el cuerpo. Desde este territorio planteábamos la segunda vía de problematización con la

⁴⁶³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 87.

que tendíamos puentes entre cuerpo y signo, acto físico y simbólico, lo performativo y lo semiótico.

Cuerpo, gesto y rito son, insistimos, tres zonas conceptualmente delimitadas y diferentes, aunque en conexión entre ellas. El gesto es lo que acontece en el cuerpo y el rito es lo que acontece entre varios cuerpos que actúan, se mueven, piensan, gesticulan, enuncian, sienten, instituyen sentidos, significan, re-significan, interactúan y, en definitiva, convergen y constituyen un espacio común. Converger es tender hacia un mismo punto, juntarse, concurrir, participar, concentrarse. El término proviene etimológicamente de *con-* (junto a, unido) y *vergere* (inclinarse a). Si el cuerpo permite que los sujetos estén abiertos a un entramado de relaciones exteriores, y el gesto posibilita la emergencia de asociaciones entre materia y abstracción; mediante el rito, se concentran múltiples sujetos entorno a una misma acción o vivencia. Este encuentro da lugar a negociaciones acerca de sentidos y significaciones que la comunidad en cuestión legitimará, consintiendo más o menos pluralidad y divergencias.

Para el campo interdisciplinar de los estudios sobre performatividad (*performance studies*), que tiene sus orígenes en la segunda mitad de la pasada centuria —es decir, en el momento en el que se produce un giro performativo en el arte occidental— ha sido un referente importante el antropólogo Victor Turner⁴⁶⁴. Él, junto a su familia, vivió un tiempo entre los *ndembu* del noroeste de Zambia. «Parte de mi tarea será mostrar cuán rico y complejo puede ser el simbolismo del ritual tribal», declara el autor de *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969)⁴⁶⁵. Turner admitía que hay una diferencia abismal entre observar, en las performances rituales, gestos estilizados acompañados de cantos y llegar a comprender qué significan aquellos movimientos o aquellas palabras para quienes los ejecutan y pronuncian⁴⁶⁶. Siendo testigos de otras culturas percibimos que los

⁴⁶⁴ Richard Schechner, profesor fundador del departamento de *Performance Studies* de la Universidad de Nueva York, dedica unas páginas de su publicación *Performance Studies. An introduction*, a la exposición de los aspectos fundamentales de los estudios de Victor Turner en torno a lo ritual. Véase Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, London: Routledge.

⁴⁶⁵ Victor W. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, 3.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, 7.

lenguajes rituales pueden ser incomprensibles para quienes no pertenezcan a (es decir, no hayan participado en) la comunidad en la que se ha creado el rito.

Grotowski, sin embargo, emprendió una investigación sobre la existencia de «fragmentos performativos» idénticos a diversos grupos étnicos, religiosos o culturales⁴⁶⁷. Por eso, al inspirarse en rituales no occidentales o de épocas pasadas, no creía necesario captar los significados intencionales que transmiten los gestos, movimientos o acciones para quienes los realizan o para quienes conocen las codificaciones aprendidas por repetición, hábito y herencia. Lo importante es encontrar lo común en lo ajeno; lo otro *en* lo mismo. De todos modos, al margen de que existan o no universales performativos o lingüísticos, sostenemos que las artes performativas contemporáneas son difícilmente entendidas si se observan desde fuera, es decir, desde la perspectiva de un individuo ajeno a la comunidad artística. Al igual que en cualquier rito, hay que participar de algún modo en él; hay que involucrarse para entender. Una cosa es aproximarse como espectador a un ritual desconocido y tomar de él sus rasgos formales, y otra cosa es acceder a la propuesta que un artista lanza para crear en conjunto una experiencia colectiva entre todos los participantes.

Los accionistas vieneses estaban convencidos de que las comunidades las crea la realización conjunta de rituales. Hermann Nitsch, en concreto, se orientó hacia la reinención de rituales cristianos católicos y arcaicos⁴⁶⁸. Su Teatro de Orgías y Misterios (*Orgien Mysterien Theater*) remitía a los ritos dionisiacos, a la vez que introducía elementos del cristianismo, así como del contexto social, cultural y artístico postmoderno. Leamos un breve fragmento que describe este nuevo teatro/happening/rito:

En la concepción general del TOM se funden las artes plásticas y los elementos primigenios del teatro formando un nuevo tipo de obra de arte dramática que viene marcada por la alternancia de elementos de movimiento, en los que se atraviesan espacios, y elementos de quietud, empleados en la satisfacción más bien estática de

⁴⁶⁷ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 97.

⁴⁶⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 109.

necesidades básicas como comer y dormir, la sexualidad o la experiencia meditativa del espacio natural⁴⁶⁹.

La comunidad se crea a causa de la realización conjunta de rituales a través de la ejecución de acciones que despiertan sensaciones inmediatas. Éstas pueden alterar la percepción de tal forma que conduzcan a estados de éxtasis en los que el sentido de la pieza artística quede en suspenso o pueden llevar a una ostensión intersubjetiva de un sentido y una significación que queden fijados para experiencias venideras. Las acciones que se realizan y la percepción de estas acciones constituyen, por supuesto, una experiencia estética que no se define en términos de una contemplación distanciada y desinteresada. Tenemos que recurrir, de nuevo, a la noción de *vivencia*. El rito es el espacio de convergencia entre arte y vida.

Así pues, sostenemos que las artes performativas contemporáneas pueden ser entendidas a partir de la noción rito porque, partiendo de un vínculo justificado entre artes escénicas y artes rituales, constituyen espacios para propiciar experiencias colectivas. Por eso, Catherine Wood sostiene que *The Mind is a Muscle* (1968) de Yvonne Rainer es un *particular ritual* dado por la configuración de los cuerpos, posiciones y acciones de los *performers* o bailarines junto a la audiencia de aproximadamente doscientas personas en el día que se estrenó la performance⁴⁷⁰.

Precisamente, tales experiencias colectivas son la obra de arte. Con lo que respecta a nuestra pregunta por el sentido y por la significación, nos interesa que los acontecimientos artísticos devengan artes rituales porque el ritual es, entre otras cosas, un medio para la instauración o revisión de convenciones sónicas. Puesto que los diferentes cuerpos que convergen en un espacio físico se comunican, hay que pensar en los procesos semióticos y hermenéuticos que se desarrollan en paralelo a la génesis artística y a la experiencia estética que tienen lugar en el momento presente: *aquí-y-ahora*. A continuación, nos detendremos en la noción de «fiesta» y consideraremos hasta qué punto puede emplearse como sinónimo de la noción de «rito» o representa su opuesto.

⁴⁶⁹ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 25.

⁴⁷⁰ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 1.

4.1.1. La fiesta en la escena contemporánea

Según Hans-Georg Gadamer, el arte contemporáneo ha de justificarse en base a la experiencia antropológica del arte. Además de la noción de «juego», sobre la que volveremos más adelante, el término «fiesta» es uno de los conceptos clave para responder a la pregunta de cuál es esa experiencia común a la condición humana que legitima, entre otras, las prácticas performativas de la segunda mitad del siglo XX (coetáneas a las lecciones que el autor dio en unas jornadas en Salzburgo en 1974 y que se publicaron, posteriormente, bajo el título *Die Aktualität des Schönen*, en español: *La actualidad de lo bello*). La fiesta congrega a una comunidad que, dice el filósofo alemán, desenvuelve una actividad. «No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales»⁴⁷¹. Como mencionábamos anteriormente refiriéndonos al Wiener Aktionismus, la fiesta o el rito constituyen una comunidad que se concentra en torno a una o varias acciones conjuntas. ¿Pero es la fiesta sinónimo de rito? ¿Es el territorio ritual lugar para el festejo y la celebración?

Gadamer atribuye a la fiesta la capacidad de conducir a la comunidad a una especie de retorno⁴⁷². Otros autores, como Mircea Eliade y Georges Bataille, también relacionan la fiesta con un movimiento de regresión al tiempo original. Lo que afirmamos, pues, del rito acerca de ser un medio para intentar alcanzar aquel origen perdido mitificado por los artistas occidentales, se puede decir de la fiesta, asimilada por el contexto de la escena contemporánea. Eliade dice de la fiesta que se desarrolla, siempre, en el tiempo original que corresponde a un tiempo sagrado y mítico⁴⁷³. Para Bataille, la supervivencia de las fiestas antiguas lleva al sujeto racionalista moderno (al que llama «hombre de la reflexión») a acceder a una intimidad perdida. Es decir, la fiesta propicia que los miembros de la comunidad tengan una experiencia interna

⁴⁷¹ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós, 1998, 101.

⁴⁷² *Ibidem*, 103.

⁴⁷³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998, 65.

de reminiscencia de un mundo al que se le reexpide y que no responde a nada más allá de la nostalgia de ese espacio utópico⁴⁷⁴.

El Group Panique, integrado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, tuvo por lema la fiesta —«La fiesta soy yo y yo es nosotros»⁴⁷⁵— que exigía liberarse de las convenciones del teatro clásico. El *efímero pánico* busca la exaltación y la euforia que acontecen solamente en las fiestas colectivas⁴⁷⁶. Parece que esta idea de una celebración ociosa y entusiasta no se identifica con la del ritual ancestral, generalmente asociado a lo religioso. Sin embargo, Jodorowsky escribe:

Habiendo perdido su contacto con Dios, el hombre moderno necesita un ceremonial [...] Y estamos, por falta de ceremoniales, ahogados en la mediocridad. Vamos entonces a plantear el teatro como un gran ceremonial donde actores y público buscan sus más altos valores... Claro que, para abandonarse a sí mismo y amar exclusivamente aquello que se nos presenta como un espejismo, se necesita fe⁴⁷⁷.

¿Es la fiesta de la escena contemporánea una ceremonia? ¿Un ritual? ¿Una celebración? ¿Qué diferentes matices se desprenden de estas palabras? Jerzy Grotowski, cuando trabajaba en California ya entrados los años ochenta, tras haber fundado el Teatr Laboratorium y haber desarrollado el Parateatro y el Teatro de las Fuentes, acabó insistiendo en el estudio de las artes rituales. Leamos un fragmento transcrito de una conferencia que impartió en Irvine:

Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una ceremonia ni a una fiesta, y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la Acción son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza* de los «actuales»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, 77-78.

⁴⁷⁵ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 318.

⁴⁷⁶ Francisco Torres Monreal (ed.) «Introducción», Fernando Arrabal, *Teatro pánico*, 25.

⁴⁷⁷ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 17.

⁴⁷⁸ Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 193.

Lo que es relevante de este fragmento, al hilo de lo que veníamos tratando, es que Grotowski niega que ritual y fiesta sean sinónimos. La objetividad ritual es el centro de su investigación práctica; tal objetividad está en la *acción*, núcleo de la existencia del acontecimiento artístico-ritual. El foco de atención está en cómo los elementos de la acción afectan a los propios actuantes. Los acontecimientos artísticos que quiere propiciar Grotowski no son fiestas en las que todas las personas, reunidas azarosamente, interactúen entre ellas.

El director polaco rehúye el caos y la improvisación, que para otros creadores es la base de su trabajo y que, la más de las veces, incluye a los espectadores sin planificar demasiado cómo éstos intervendrán. Asimismo, desprecia el eclecticismo que sí podían caracterizar a muchas de las producciones artísticas que en su momento se estaban presentando y que aglutinaban en una misma categoría lo festivo, lo ritual, lo comunitario, lo ceremonial, lo ancestral, etc. Desde esta perspectiva grotowskiana cabe establecer una diferencia entre la espontaneidad de la fiesta y el rigor en la preparación previa del ritual. No sería lo mismo crear una performance que se concibe como una fiesta que aquella que se crea bajo la idea de rito.

¿Es la fiesta un acontecimiento no planeado y el ritual un acontecimiento planeado? Veamos la distinción que hace Allan Kaprow entre diferentes tipos de happenings para ayudarnos a contestar a la pregunta anterior:

Los hay sofisticados, trabajos ingeniosos propuestos por la gente del teatro; los abstractos, casi todos rituales al estilo Zen, ofrecidos por otro grupo (mayoritariamente escritores y músicos); y aquellos en los que estoy más involucrado, crudos, líricos y muy espontáneos. Este tipo se desarrolló a partir de la avanzada pintura americana de la última década⁴⁷⁹.

Eludiendo el primero de ellos —el happening inventado con gran sofisticación por los artista del teatro—, los otros dos tipos podrían asociarse a los términos de rito, el primero, y de fiesta, el segundo. ¿Son las artes performativas derivadas de la experimentación pictórica más festivas que ritualistas? ¿En qué estriba la diferencia? El happening de Kaprow se concibe como un acontecimiento

⁴⁷⁹ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961)», *Essays on the Blurring of Art and Life*, 16.

«muy espontáneo», alejado del ritual que según el artista neoyorkino era propio de experimentadores musicales y literarios que, tomando elementos de las culturas orientales, generaban un contenido artístico abstracto. Lo que subrayamos es el rasgo de espontaneidad asociado al happening, frente a la planificación y a la estructuración tanto de los acontecimientos teatrales más sofisticados y ensayados, como de las piezas inspiradas en rituales extranjeros.

Kaprow considera que el azar (*chance*) es el vehículo de la espontaneidad. El control técnico puede efectivamente producir la calidad opuesta a lo no planeado y aparentemente incontrolado⁴⁸⁰. Aunque Kaprow defienda la importancia del azar y de la espontaneidad, planificaba y guionizaba sus happenings. Sobre *18 Happenings in 6 parts* (1959), escribe Roselee Goldberg:

No obstante, la pieza entera fue cuidadosamente ensayada durante el programa de una semana. Más aún, los intérpretes habían memorizado dibujos de palotes y marcas de tiempo precisamente indicados por Kaprow, de modo que cada secuencia de movimientos estaba cuidadosamente controlada⁴⁸¹.

No podemos aproximarnos a la nueva escena y distinguir entre aquellas manifestaciones que son rituales ensayados, planificados y sofisticados, y aquellas que son fiestas espontáneas, más fieles con lo que respecta al carácter acontecimental e imprevisible de estas artes. El Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch se puede entender bajo el concepto de un ritual tanto como el de una fiesta, aunque el artista, curiosamente, aún proviniendo del ámbito de las bellas artes, lo llama teatro. En uno de sus manifiestos declara: «El teatro o.m. no tiene nada que ver con el teatro convencional. Quiero darle al mundo su FESTIVAL más profundo (un FESTIVAL de júbilo, un FESTIVAL universal, la realización litúrgica del FESTIVAL de la vida)»⁴⁸².

⁴⁸⁰ Allan Kaprow, «Happenings in the New York Scene (1961) », *Essays on the Blurring of Art and Life*, 19.

⁴⁸¹ Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 130.

⁴⁸² Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 420.

Existen diferentes tendencias y modos de hacer las cosas. Pero todas las artes que podemos incluir en nuestro paradigma, cuya mayor actividad se sitúa en las décadas de los años sesenta y setenta, todas, caen bajo el territorio común de la experimentación a través de la experiencia colectiva, llámese rito, fiesta, ceremonia o, simplemente, evento. Ello determina profundamente la respuesta que se puede hacer a la pregunta: ¿se entienden las artes performativas contemporáneas? ¿Cómo se produce, en ellas, la significación?

Antes de proponer la tercera vía de problematización, terminaremos este epígrafe, dedicado al territorio del rito, subrayando la importancia de la «participación» en la escena contemporánea.

4.1.2. Cogénesis del acontecimiento artístico: grados de participación

Todo el mundo será un co-creador necesario de una arquitectura social; hasta que no pueda participar cualquiera, la forma ideal de democracia no se habrá alcanzado. No importa si se trata de artistas, ensambladores de máquinas, o enfermeras, es cuestión de participación. El arte apunta a un campo donde la sensibilidad se convierte en un órgano de cognición⁴⁸³.

Estas palabras de Joseph Beuys convierten en necesario para la sociedad lo que, en la segunda mitad de siglo XX, se advierte para el arte: todo el mundo será co-creador, agente en la *cogénesis* del acontecimiento artístico. Sólo por estar presente, cada persona participa en el evento; eso sí, en diferente grado, según esté más o menos receptiva, activa y comprometida con lo que sucede; y según lo que se le proponga o cuánto se le limite. De la afirmación de Beuys acerca de que el arte apunta a un campo donde la sensibilidad se convierte en un órgano de cognición, inducimos que la suma de las sensaciones percibidas por cada individuo que contribuya a crear el evento genera conocimiento. Ello es crucial si pensamos en el sentido del acontecimiento artístico y en el advenimiento o producción de significaciones.

⁴⁸³ Joseph Beuys en una entrevista con Georg Jappe en 1972, citada en Bernard Blistène (et. al.), *Un teatro sin teatro*, 142.

Esto supuso una gran revolución con respecto a las formas tradicionales (que no ancestrales) de hacer teatro, danza, música y, por supuesto, arte objetual como la pintura o la escultura. El espectador tradicional acude, o bien al museo a contemplar la obra de arte, o bien al teatro a ver el espectáculo. Escribe Fischer-Lichte: «la idea de un contacto recíproco entre actores y espectadores parece, en principio, descabellada. Pues, como sugiere el término 'teatro' (del griego *theatron*: espacio para mirar, de *theasthai*: mirar o *thea*: mirada), se trata de un medio configurado para el sentido de la vista, para ver»⁴⁸⁴.

En primer lugar, el ritual del arte invita a todos a participar porque exige, además de la mirada, la *copresencia* física de actores y espectadores. Incluso cuando se realizan acciones en la calle, cualquier viandante que pase cerca, que sea parte del entorno, cualquier curioso, se convierte directamente en espectador o receptor. Es evidente que la presencia del perceptor es una influencia decisiva para lo que acontece. Efectivamente, asistir al ritual o a la fiesta del arte quiere decir formar parte de tales acontecimientos, independientemente de la intención del individuo. Esta reflexión acerca de los grados de participación del público en el hecho escénico, en la performance o, aún más, en el happening y en el efímero, es muy frecuente en el contexto de las prácticas performativas después de los años cincuenta.

Aquel momento histórico no fue el primero en el que se investigó cómo el espectador, más allá de tener una experiencia estética, es también responsable de la creación. Sin embargo, es entonces cuando se generalizan las experimentaciones que acortan la distancia entre la actividad del artista y de quien es atraído por la propuesta de éste, involucrado de diferentes modos. Incluso, directamente, se llega a negar la existencia del público. «*There may be no spectators*», es decir, «puede no haber espectadores», escribe Allan Kaprow⁴⁸⁵. ¿Cómo seguir pensando en la figura del espectador, si en lugar de mirar, actúa?

La participación de los receptores ha sido pensada de diversas maneras por las prácticas performativas contemporáneas. Se ha trabajado desde diferentes perspectivas para incluir al ex-espectador en el acontecimiento artístico. Muchas de

⁴⁸⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 125.

⁴⁸⁵ Allan Kaprow, *Ensayo sin título y otros happenings*, 41.

las propuestas de los años sesenta y setenta propiciaban el contacto físico entre los presentes, y pedían al público que realizara acciones físicas concretas. Kaprow era exigente al respecto: «acomodar a personas que no están preparadas para un evento y decir que están “participando” cuando se les arronjan manzanas [...] es pedir muy poco a la noción misma de participación»⁴⁸⁶.

En el ámbito del teatro, se buscará, a base de ensayo y error, en qué medida el espectador deja de serlo para devenir parte generadora de la pieza desde un rol determinado. El Living Theatre improvisaba incluyendo a todo el mundo que acudiese al evento como participantes activos. A este tipo de propuesta la llamaron *free theatre*⁴⁸⁷. El Teatr Laboratorium pasó por muchas fases diferentes de investigación, no siempre permitiendo una implicación tan grande. En la época en la que el Laboratorio produjo sus más célebres montajes, el público era pensado como parte de la propuesta escénica:

[...] en *Caín* los espectadores se convierten en los descendientes del fratricida; en *Sakuntala*, divididos en dos bloques separados, personifican a las monjas y a las cortesanas; en *Kordian*, sentados sobre las camas, a los pacientes del hospital psiquiátrico; en *Akropolis*, son los vivos que se contraponen a los muertos de las cámaras de gas; en *Fausto*, en fin, son los huéspedes de la última cena del protagonista en el refectorio del monasterio⁴⁸⁸.

Tras numerosas propuestas similares, Grotowski acabó creyendo que la cooperación física del público apuntaba hacia el fracaso. En vez de prefijar un papel para los espectadores, empezó entonces a pensar en ellos como *testigos*. Esta sería otra forma de participación más comprometida que la de ser simplemente espectador o consumidor de un espectáculo; aunque sin diluir ni disimular la distancia entre actor y receptor de la acción.

En su última etapa, el director polaco volvió a cambiar de idea. Al centrarse en el estudio de las artes rituales quiso promover lo que llamó una *cultura activa*

⁴⁸⁶ *Ibidem*, 56.

⁴⁸⁷ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 246.

⁴⁸⁸ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 111.

(*kultura czynna*)⁴⁸⁹. Ésta fue una de las llaves del nacimiento del Parateatro con el que se le pide mucho más a la noción de participación:

Así que suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y seguí para descubrir la continuación de la cadena: los otros eslabones, *los de después* de los espectáculos y los ensayos. Y de ahí surgió el parateatro, es decir, el teatro participativo (o sea, con participación *activa* de las personas del exterior). Dentro, como medio oculto, se hallaba el «Día santo» [Holiday, the day that is holy], la *Fiesta*, humana, pero casi sagrada⁴⁹⁰.

Así, se renuncia a que el público participe del espectáculo a cambio de que se celebre una fiesta en la que personas externas a la profesión del teatro participen y generen colectivamente su cultura⁴⁹¹. Al igual que para Kaprow, acaba desapareciendo el público. Ya no hay consumidores de productos culturales, sino creadores.

Esta no fue la conclusión a la que llegaron todos los investigadores de las prácticas performativas en los años setenta. Pongamos un ejemplo muy cercano: Esther Ferrer, *performadora* catalana integrante del grupo ZAJ. Ella, «al contrario que en el *happening*, no busca que participe el espectador, lo que le interesa es la interpretación que éste pueda hacer, siendo todas las interpretaciones válidas»⁴⁹². La artista defendía, además, que el público participa automáticamente en la performance y, por tanto, que no hay que pedirle nada⁴⁹³.

⁴⁸⁹ Sobre el concepto de cultura activa véase: Sylwia Fiałkiewicz y Dariusz Kosiński (eds.), «Active culture. Encyclopédia», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*, 2017: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/active-culture> [Consulta: 11/06/2019].

⁴⁹⁰ Transcripción basada en dos conferencias que pronunció Grotowski respectivamente en octubre de 1989 en Módena, Italia, y en mayo de 1990 en la Universidad de California, Irvine; citada en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 190.

⁴⁹¹ En el epígrafe anterior leíamos un fragmento en el que Grotowski negaba la identidad entre rito y fiesta. No obstante, como vemos ahora, no rechaza el concepto de *fiesta*, aunque intenta definir bien su significado orientándolo más a lo sagrado que a la libre improvisación y al júbilo colectivo.

⁴⁹² Margarita Aizpuru (et. al.), *Esther Ferrer. Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara. De la acción al objeto y viceversa*, 17.

⁴⁹³ *Ibidem*, 37.

Esta es otra manera de definir la participación que, en cierto modo, es similar a la figura de «testigo» que había imaginado Grotowski. Sin embargo, creemos que Esther Ferrer sí le pide algo al público: que piense, que interprete, que permita la emergencia de sentidos e instaure significaciones. Con ella, coincidiría Yvonne Rainer, para quien el rol del espectador consiste en una «interpretación activa» (*active interpretation*), más que en una recepción pasiva⁴⁹⁴.

Concluamos, pues, con la evidencia de que existen distintos modos de entender la integración del sujeto en el acontecimiento artístico y de propiciar su participación en la génesis del mismo. Hemos hablado de la interacción con implicación física (el receptor realiza acciones o ejerce una función), de la figura del testigo (el receptor no interviene con acciones, pero influye en el acontecimiento porque está presente) y de la interpretación activa (el receptor participa interpretando lo que acontece y generando una respuesta).

Hasta aquí la exploración del territorio del rito, espacio de convergencia entre los cuerpos que con sus presencias y acciones co-crean la fiesta de la experiencia colectiva, participando de diferentes modos según los roles posibles que puedan establecerse. Como anunciábamos páginas atrás, a continuación, teorizaremos acerca de lo que hemos llamado *jugar la significación*. Todo lo anterior nos ayudará a plantear ahora esta tercera y última vía de problematización. Nos apoyaremos, además, en la idea de «convención sígnica» y en la teoría de «los juegos de lenguaje». Terminaremos estableciendo una conexión entre el acontecimiento artístico y la producción de significaciones a través de la noción de «juego», sin olvidar el elemento lúdico implícito en ella.

⁴⁹⁴ Catherine Wood, Yvonne Rainer. *The mind is a muscle*, 63.

4.2. JUGAR LA SIGNIFICACIÓN. SEGUIMIENTO O RUPTURA DE LA NORMA

Hemos definido el rito como un espacio de convergencia entre arte y vida, en el que se concentran múltiples sujetos entorno a una misma acción. Insistimos: este encuentro da lugar a negociaciones acerca de sentidos y significaciones que la comunidad en cuestión legitimará, consintiendo más o menos pluralidad y divergencias. La nueva escena propone experiencias colectivas: ritos, fiestas, ceremonias, eventos... Atender a este fenómeno es muy importante si queremos contestar a la pregunta: ¿se pueden entender las artes performativas contemporáneas?

En el capítulo tercero decíamos de la significación que se cimenta en el hábito y que se presenta como un advenimiento para el receptor, e incluso para el artista, a la vez que es producida colectivamente por todos los participantes del acontecimiento. La paradoja de la cogénesis del hecho escénico es que la significación se produce, a la vez que no se produce. La planificación, la intención y el control conviven con la improvisación, el azar y la emergencia.

Habiendo llegado a estas conclusiones tras toda la exposición precedente, planteamos en este punto la tercera vía de problematización a partir de la idea de *jugar la significación*. Al igual que la segunda vía, este último planteamiento parte de la premisa que define el lenguaje como una actividad. Toca ahora reflexionar acerca del rito como espacio para la instauración *colectiva* de significaciones. En el capítulo anterior sosteníamos que una acción artística es un acto de habla; en esta parte, defendemos que las acciones o los acontecimientos artísticos son *juegos de lenguaje*.

Desde este enfoque, superamos las dos tesis enfrentadas entre los capítulos segundo y tercero, a saber, que performatividad y semioticidad se excluyen mutuamente o, por el contrario, no se contradicen entre sí. Es inútil plantear esta dicotomía cuando consideramos que las prácticas que actúan contra la emergencia de la significación evitando producir un sentido fijable y transmisible; así como las prácticas que reivindican las fuerzas expresivas del cuerpo en acción; cualquiera de

ellas, son modos de jugar la significación. ¿En qué consiste este juego? En formular, seguir o romper normas que regulan las asociaciones que se pueden hacer entre las cosas, las ideas, las emociones, etc., en definitiva, entre las informaciones que percibimos y expresamos. No hay entidades que sean signos: lo que hay son relaciones significativas entre las cosas, ya sean físicas o inmateriales. Obviamente, el juego de la significación se realiza siempre en comunidad.

Como vimos en el epígrafe anterior, Hans-Georg Gadamer justifica las prácticas contemporáneas acudiendo a la experiencia antropológica del arte. Una de las claves para saber en qué consiste esta experiencia es la *fiesta*; otra, es el *juego* (además del *símbolo*, concepto en el no vamos a entrar para no complicar más el planteamiento). Para el filósofo alemán, la experiencia estética contemporánea es una experiencia colectiva en la que se juega: «El jugar exige “jugar-con”»⁴⁹⁵. La comunidad formada por quienes en algún momento son considerados, por separado, artistas y espectadores, participa en un juego. Gadamer sostiene que esta implicación como co-jugador, anuladora del distanciamiento del sujeto estético clásico, se encuentra en todas las formas del arte experimental moderno⁴⁹⁶. Estamos de acuerdo con esta afirmación.

Tal convergencia entre arte y juego, en el territorio del rito conquistado por la nueva escena, es fácil de señalar. Pero, ¿cómo encaja aquí el problema del sentido y de la significación? Necesitamos apoyarnos en una de las aportaciones más relevantes para la filosofía del siglo XX: Ludwig Wittgenstein ha pensado en el lenguaje como en una actividad que se multiplica en direcciones divergentes, que engloba sistemas de signos heterogéneos; ha pensado en el lenguaje como en una multiplicidad de juegos. Las artes performativas, en cuanto que actividades colectivas, son *juegos de lenguaje*.

La consideración del sentido remite siempre a un juego de lenguaje y éste a una forma de vida. Así, si nos preguntamos por el sentido de las artes performativas, tenemos que remitirnos al juego que ellas mismas proponen y a las vivencias que son condición necesaria de su existencia. Jugar la significación quiere decir, por un lado,

⁴⁹⁵ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, 69.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, 70.

proponer, seguir, o transgredir normas. Por otro lado, jugar es también un proceso lúdico y creativo, sobre el que se funda la misma experiencia estética. Quien juega, puede entender el juego en la medida en que lo practica.

Tendremos en cuenta, pues, que la significación no es producida por un individuo aislado: no emerge desde el solipsismo. Siempre depende de agentes colectivos de enunciación (*d'agents collectifs d'énonciation*, apropiándonos de las palabras de Deleuze y Guattari⁴⁹⁷). Esto quiere decir que, en sentido estricto, no hay enunciado ni expresión individual. Lo que existen son procesos colectivos de invención de lenguajes, formas, acciones, artes, prácticas, hábitos; existe la posibilidad de transgredir significaciones y sentidos cristalizados; existen derivas, líneas de fuga, nuevos juegos y exploraciones. Cada vez que con una relación significativa se fija un sentido, ésta será susceptible de ser, no solo empleada y repetida, sino también, re-creada, re-significada, e incluso cancelada. La significación deviene, aparece, se produce, se inventa, se institucionaliza, se cuestiona, se transforma; se juega.

En lo que sigue desarrollaremos este planteamiento atravesando tres estadios. Primero, nos centraremos en la idea de «convención sígnica» para postular que la norma aceptada por la comunidad o colectividad es la que precede al inicio de cada nuevo juego/acontecimiento/rito. En segundo lugar, expondremos las ideas clave que la lectura de Wittgenstein, en su última etapa, ha aportado a nuestra investigación, en torno a la «teoría de los juegos de lenguaje». En el tercer estadio, tomaremos ejemplos de la nueva escena para concretar todo lo posible esa conexión que se puede establecer entre las artes performativas, el juego y la semiosis, sin olvidar que aludimos constantemente a un contexto artístico que, además, nos transporta a una experiencia estética que apunta al disfrute de las sensaciones en copresencia física.

⁴⁹⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, 51.

4.2.1. La precedencia de las convenciones sígnicas

Desde el romanticismo hasta Heidegger, existe todo un capítulo de la estética que se confunde con la filosofía del lenguaje. Y se confunde también con la teoría poética de una legión de artistas que han desarrollado sus actividades de visionarios o de reveladores en esta dirección, como si manipularan símbolos que surgían espontáneamente en su imaginación, y que eran reveladores del parentesco más íntimo de las cosas entre sí. Desde la naturaleza de Baudelaire como bosque s mbolico (y que no est  muy lejos, aunque en sentido laico, de la naturaleza de Alain de Lille) hasta Heidegger, el itinerario es el mismo: no es el hombre quien manipula el lenguaje para dominar las cosas, sino que son las cosas, la naturaleza o el Ser quienes se manifiestan por medio del lenguaje, el lenguaje es la voz del Ser, la Verdad no es otra cosa que la revelación del Ser por medio del lenguaje. Si se acepta esta creencia, dejan de existir la semiótica y la teoría de los signos: no queda nada más que una práctica continua y apasionada de interrogación de signos, que es *hermenéutica*. En la hermenéutica no se construye ninguna teoría de las convenciones sígnicas: se escucha, con espíritu de fidelidad, una voz que habla desde aquel lugar en el que no existen convenciones, porque sigue directamente al hombre. Es evidente que si este libro existe, se debe a que no acepta esta hipótesis: y quienes la aceptan, harían mejor en no leerlo. No porque sea inútil, sino porque podría insinuar la sospecha de que detrás de la Voz que habla, hay una Cultura que ha establecido antes las reglas de interpretación y que nos ha enseñado, por convención, a reconocer como Voz lo que no era más que causalidad, dato de la naturaleza, o mecanismo inconsciente de nuestra mente ya educada⁴⁹⁸.

Nuestra investigación suscribe la hipótesis que se expone en este fragmento de Umberto Eco: la cultura —un agente colectivo de enunciación— establece unas normas de interpretación (de sentidos, de significaciones) que son las que preceden a cualquier conocimiento. Detrás de la voz del «Ser» (el *verbo*), hay muchas voces que, por convención, dictan dónde se revela la *verdad* y nos educan en una determinada forma de vida. En realidad, esas voces son «nuestras». Esta es una evidencia para el arte contemporáneo. Según Catherine Wood, el espacio escénico participa en la constitución de la cultura. En el marco de un acontecimiento artístico

⁴⁹⁸ Umberto Eco, *Signo*, 114.

se introducen objetos y normas específicas que producen una negociación y reinención colectiva de las relaciones establecidas por la cultura⁴⁹⁹.

Concebimos que el acontecimiento artístico, en tanto que explora el territorio del rito y nos provee de experiencias colectivas, es un medio para *la instauración o revisión de convenciones sgnicas*. La norma que ha sido aceptada por una comunidad, sociedad o colectividad es la que precede a cada acontecimiento. La norma se puede seguir o se puede romper. En todo caso, es imposible eludir que existen unas prácticas y expresiones admitidas que responden a la costumbre y que están insertas en un sistema de pensamiento concreto.

Para justificar la relevancia de la noción de *convención* con respecto al problema de la significación en las artes performativas, tenemos que tener presente la idea de que la significación viene dada por el uso. En el *Cratilo*, una de las líneas argumentales se desarrolla a partir de la afirmación de la precedencia de las convenciones para explicar los fenómenos lingüísticos. Es Hermógenes quien dice que la naturaleza no ha dado nombre a las cosas (con lo que estaría de acuerdo Umberto Eco), y que, por el contrario, tales signos denotativos tienen su origen en la ley y en el uso⁵⁰⁰.

Imaginemos una trayectoria que se extiende desde Platón hasta Wittgenstein. Aquella tesis defendida por Hermógenes sobrevive hasta el siglo XX, y se extiende. Para Wittgenstein, el significado es conferido a las cosas por convenciones, o sea, por usos instaurados. Cuando incorporamos a nuestro vocabulario una palabra, por ejemplo, lo hacemos mediante el aprendizaje de la forma en que ésta se utiliza. Por

⁴⁹⁹ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 60.

⁵⁰⁰ Platón, «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, 250. Sócrates interviene, en un momento del diálogo, diciendo: «¿O acaso preferirías el medio ensalzado por Hermógenes y por otros muchos, según los que los nombres proceden de convenios que representan las cosas sólo para los que han intervenido en estas convenciones, conociéndolas de antemano; que la propiedad de los nombres nace exclusivamente de estos pactos; que no existe ninguna razón para fijarse en el sentido que tienen al presente, y que lo mismo podría llamarse grande lo que se llama pequeño, como pequeño lo que se llama grande? ¿Cuál de estos dos medios tienes por mejor?», *Ibidem*, 289.

tanto, lo que aprendemos son normas de uso, y es por ello que existe una correspondencia entre «significado» y «regla»⁵⁰¹.

Los agentes colectivos de enunciación formulan leyes, normas o reglas para que se puedan establecer asociaciones significativas que están arraigadas a la experiencia de vida de una comunidad y a su sistema de pensamiento. La significación en las artes performativas contemporáneas depende, en primera instancia, de la precedencia de unas reglas concretas que legitiman el uso de unas expresiones sobre otras; las primeras serán reconocibles porque están reguladas; las que no remitan a ninguna convención serán incomprensibles, marginales o nuevas. La repetición de significaciones permite su instauración y la intercomunicación de unos sentidos que se re-conocen, pero la repetición también puede generar sentidos nuevos que devengan-signo reveladores de otros matices. La significación nunca es estable, como tampoco ningún hábito, ni ninguna convención, lo son. Ello posibilita múltiples juegos.

Cuando un grupo de personas converge en un ritual artístico, en un happening, en una performance... se encuentra desde el principio anudado a una red de convenciones que no puede hacer desaparecer. La convención siempre es un material de trabajo para el artista, porque condiciona su conducta, su actividad, su imaginación, e incluso su irreverencia. Lo convencional es un punto de partida desde donde se puede llegar a un plano totalmente anti-convencionalista. Quizá la mitificación de un origen perdido es también el anhelo de un espacio fuera de convención.

Toca en este punto detenernos en la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein, sobre la que esta investigación se apoya a la hora de plantear la tercera vía de problematización cuyo resultado es la propuesta conceptual de «jugar la significación».

⁵⁰¹ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, 10.

4.2.2. La teoría de los juegos de lenguaje

Acabamos de argumentar que hay una precedencia de las convenciones sígnicas sobre el acontecimiento artístico. Estas convenciones son dictadas por agentes colectivos de enunciación, como puede ser la cultura de una determinada región, o como puede ser una institución artística. Conforme se consolidan sus prácticas, las artes performativas contemporáneas crean nuevas comunidades dentro del ámbito del arte. Puesto que se caracterizan por facilitar experiencias colectivas, también decimos de ellas que son *juegos de lenguaje*.

La teoría que Ludwig Wittgenstein desarrollará en torno al lenguaje nace en unas condiciones propicias en las que la filosofía occidental ya había deslegitimado el lenguaje verbal como el único sistema de signos capaz de representar la realidad verdadera. En su magnífico ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, escribe Nietzsche: «Los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes»⁵⁰².

Nietzsche encontró razones para decir que existen muchos lenguajes y ninguna verdad. Esta afirmación, que es admitida fácilmente en la época actual, supondría un cuestionamiento radical de los conceptos pilares del pensamiento hegemónico en el momento en que fue escrita. Décadas más tarde se encontraron razones para decir que existen muchos lenguajes, más allá de las palabras. El término «lenguaje» alude a una multiplicidad heterogénea de formas de comunicación y de modos de expresar y codificar la información con que se teje la red de relaciones de sentido y significado.

Sprachspiel, *language-game* o *juego de lenguaje* es un concepto filosófico acuñado por Ludwig Wittgenstein. En él está implícita la hipótesis de que nuestra actuación yace en el fondo de todos los lenguajes posibles⁵⁰³. Es decir, adelantándose a la formulación de la teoría de los actos de habla de John L. Austin, Wittgenstein

⁵⁰² Friedrich W. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos, 2007, 22.

⁵⁰³ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, 28.

había postulado que hablar es actuar y que, por tanto, el lenguaje es una actividad a la que incumben muchos más aspectos que la pronunciación de vocablos. Una de las afirmaciones más relevantes contenida en las *Investigaciones Filosóficas* wittgenstenianas es que el lenguaje está *entretelado en las acciones* de la vida cotidiana: «La expresión "juego de lenguaje" debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida»⁵⁰⁴.

Como ya se ha expuesto, la correspondencia entre norma y significación — por tanto, entre juego y significación—, se justifica gracias al pragmatismo desde el que cobra importancia atender al uso de los signos, que para Wittgenstein son como las piezas del juego⁵⁰⁵. Saber emplear las piezas según unas normas que regulan el juego es dominar una técnica, y dominarla, es *entender*⁵⁰⁶. «La comprensión misma es un estado *del cual* brota el empleo correcto», dictamina Wittgenstein⁵⁰⁷. Que de la comprensión brote el empleo correcto, en la aproximación a un hecho escénico, quiere decir que comprendemos cuando estamos familiarizados con aquellas acciones que devienen-signo y que, creemos, están siendo empleadas correctamente en base a alguna norma (aunque sea vaga y no se formule específicamente). No comprendemos cuando no encontramos ninguna norma de juego que nos dé referencias.

Proponemos pensar en las acciones físicas o en los gestos como en las piezas del juego que devienen significativas, fijándonos más en las relaciones de significación que en los signos como entidades. Mediante la consolidación de tales relaciones se explicitan sentidos que antes estaban ocultos y que nos hacen «entender» lo que sucede. La significación está justificada por algo que acontece: porque entendemos el modo en el que ese cuerpo se está moviendo, comprendemos por qué ese sujeto está realizando esa acción o para qué está empleando sus gestos. Todo ello remite a la experiencia, a la vivencia, y así, el lenguaje y la comprensión dependen de un contexto práctico: el juego.

⁵⁰⁴ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 25.

⁵⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 35.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, 151.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, 149.

El receptor del acontecimiento artístico, e incluso el propio artista, puede entender la performance porque juega y, por tanto, domina la técnica y conoce las normas por las que el juego se regula. Mientras más dominio técnico, mejor se comprende; por eso es probable que entienda mejor una pieza de danza un espectador que sea bailarín a otro que no lo sea. No obstante, no hace falta llegar a altos grados de dominio del juego para poder participar. Es más, se aprende jugando y siempre existe la oportunidad de comenzar a jugar. Se puede decir que el desafío que se le propone al receptor/espectador es *adivinar a qué se está jugando*. Escribe Wittgenstein: «Se aprende el juego observando cómo juegan otros. Pero decimos que se juega según tales y cuales reglas porque un espectador puede extraer estas reglas de la práctica del juego —como una ley natural que sigue el desarrollo del juego»⁵⁰⁸.

Las normas o reglas derivan del propio juego, es decir, son formuladas colectivamente por los artistas junto a todos los participantes que acaban conformando la comunidad artística cuyos límites son siempre difusos. Por eso decimos que todos creamos el juego, así como el sentido y la significación del mismo. El receptor no sólo adivina a qué juega el artista, o aprende a jugar a lo que el artista le propone; él también crea el juego. Según Catherine Wood, una *performance* conlleva un lenguaje compartido entre un número de individualidades que forman un particular tipo de comunidad⁵⁰⁹. Esto es precisamente lo que venimos defendiendo en este cuarto capítulo.

¿Se pueden entender las artes performativas contemporáneas? Sí, en la medida en que se juegan. El propio Wittgenstein elabora una lista ejemplar de posibles juegos de lenguaje, entre los que se sitúan las artes escénicas:

Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes—

Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas—

Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo)—

Relatar un suceso—

Hacer conjeturas sobre el suceso—

Formar y comprobar una hipótesis—

⁵⁰⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 75.

⁵⁰⁹ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 10.

Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas—
Actuar en teatro—
Cantar a coro—
Adivinar acertijos—
Hacer un chiste; contarlo—
Resolver un problema de aritmética aplicada—
Traducir de un lenguaje a otro—
Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar⁵¹⁰.

Ahora bien, ¿no resulta demasiado heterogénea esta lista? ¿Es lícito incluir bajo la noción de lenguaje toda clase de actividades? El autor reconoce que no está identificando qué es lo esencial de un juego de lenguaje, lo análogo a todos los procesos, tan diferentes entre ellos como «cantar a coro» y «resolver un problema de aritmética»⁵¹¹. Ante ello, responde:

Y eso es verdad.—En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos —sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos «lenguaje»⁵¹².

Si «actuar en teatro» es un juego de lenguaje, cualquier práctica artística análoga, como todas las que estamos incluyendo dentro de nuestro paradigma de la nueva escena, repleto de formas experimentales «emparentadas entre sí», es un juego de lenguaje. El happening es muy apropiado para visualizar conceptualmente que la instauración y comprensión de significaciones sea una actividad colectiva que remite a una forma de vida.

La dificultad en la inteligibilidad o legibilidad de la *obra de arte* performativa se debe a que olvidamos que no se trata de obras de arte, sino de acontecimientos o

⁵¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, 39-40.

⁵¹¹ «Pues podría objetarse ahora: "¡Tú cortas por lo fácil! Hablas de todos los juegos de lenguaje posibles, pero no has dicho en ninguna parte qué es lo esencial de un juego de lenguaje y, por tanto, del lenguaje. Qué es común a todos esos procesos», Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 85.

⁵¹² Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas*, 87.

vivencias. Asimismo, la dificultad es consecuencia de inadvertir la existencia de unas normas, de unos hábitos o de unas convenciones sobre las que el sentido de lo que hacemos se sostiene o, en caso de que rompamos con tales fundamentos, el sentido de lo que hacemos se suspende. Las claves de la significación y de la comprensión siempre están en la acción, no en el verbo, y en la gestación colectiva de sistemas abstractos con los que nos orientamos en ese campo activo. Estas son las conclusiones a las que llegamos al aproximarnos a la nueva escena a través de la teoría de los juegos de lenguaje de Wittgenstein.

Para finalizar con el planteamiento de esta tercera vía de problematización en torno a la significación en el territorio ritual de las artes performativas, veremos algún ejemplo para hacer visibles esas correspondencias entre juego, arte y semiosis. Seguidamente, propondremos las dos últimas categorías estético-performativas perfiladas en el curso de nuestra investigación.

4.2.3. Reinención colectiva: juego, arte y semiosis

¿Una obra de teatro es un juego de lenguaje? ¿Una performance es un juego de lenguaje? ¿Una danza es un juego de lenguaje? ¿Y un happening? ¿Y un efímero? Además de generar experiencias estéticas, las artes performativas ¿generan experiencias lingüísticas, comunicativas, cognitivas e, incluso, políticas? Sí, la nueva escena insiste en la recuperación de un espacio de convergencia: de encuentro y desencuentro, de pactos y quebrantación de acuerdos, de negociación y cooperación, de intercambio y conocimiento, de aprendizaje y ocio.

No debemos pasar por alto el carácter lúdico, de disfrute, que tiene el juego propuesto en el territorio de la experiencia colectiva explorado por la nueva escena. Uno de los fundadores de la Internacional Situacionista, Guy Debord, lanzó el lema «*Ne Travaillez Jamais!*» (No trabajéis jamás), con el que clamaba en contra de desperdiciar el tiempo siendo esclavos de la ética de trabajo capitalista, y a favor de realizar otro tipo de trabajo que fuese entendido «como un juego, como una actividad

estética»⁵¹³. Sabemos que su publicación *La Société du spectacle* (1967) fue referencial para los jóvenes que protagonizaron el movimiento revolucionario estudiantil de Mayo del 68 y que ello tendría, a su vez, una repercusión para las prácticas artísticas occidentales, más allá del Situacionismo. Muchos decidieron, entonces, dejar de trabajar y ponerse a jugar.   No resulta, ciertamente, una decisión ingenua, casi infantil?

Jugar. Palabra problemática. Parece que con ella se quiere quitar rigurosidad a la tarea y entrar en un terreno donde todo vale con el fin de disfrutar la experiencia. Pero cualquier niño/a sabe que jugar no es eso. Al menos no necesariamente. En los juegos hay reglas, se pueden modificar, toda la atención está puesta en el juego y, sobre todo, solo jugar el/la que quiere. El juego empieza y termina con la voluntad de jugar y es ese deseo puesto en movimiento el que determina toda la experiencia⁵¹⁴.

En la correlación entre arte, juego y semiosis hay cabida para el disfrute y la libre elección. Sin embargo, no puede eludirse la responsabilidad que exige la acción colectiva, que pone en movimiento y determina toda la experiencia. Las reglas se inventan, reinventan y modifican, legitimando así lo que cada individuo puede o no puede hacer. Hay dinámicas de juego dominantes y hay líneas de fuga que posibilitan fomentar otras dinámicas. Los límites de todo juego (también los límites de todo juego de lenguaje), al igual que las lindes de cualquier territorio, se pueden transgredir. Y al transgredirse, se inventan nuevos juegos.

Por supuesto, dentro de la colectividad, cada individuo tiene su margen de acción y reacción. Laurence Louppe, en su investigación sobre la poética de la danza contemporánea, sostiene: «Cada uno es libre de organizar las leyes internas de la sintaxis, cuyo único límite debe seguir siendo la legibilidad»⁵¹⁵. Es el sujeto creador quien «se da sus propias reglas de juego»⁵¹⁶. Ello permite «dejar de rebajarse sistemáticamente a los esquemas conocidos, como el pensamiento de Feldenkrais ha planteado que es necesario hacer, por mediación de sus discípulos, como Anna

⁵¹³ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 86.

⁵¹⁴ Lucas Cond  r y Pablo Messiez, *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*, 65.

⁵¹⁵ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 195.

⁵¹⁶ *Ibídem*, 257.

Halprin, en la renovación de la danza de los años sesenta-setenta en Estados Unidos»⁵¹⁷.

La danza de segunda mitad del siglo XX fue renovada gracias a aquellas bailarinas que dejaron de reproducir esquemas conocidos. Un ejemplo es Trisha Brown, quien, en *Locus Solo* (1975), propuso el siguiente juego: «primero dibujó un cubo, luego escribió una secuencia de números basada en su nombre que después fue emparejada con las líneas de intersección del cubo. Ella y tres bailarinas hicieron la coreografía [...] determinada por el dibujo acabado»⁵¹⁸.

Otra pieza a la que podemos referirnos para visualizar la continuidad entre juego, arte y semiosis es *The Mind is a Muscle* (1968) de Yvonne Rainer, que ha sido mencionada repetidamente en páginas anteriores. Con esta pieza, la coreógrafa pretendía alejarse de la *superestilización* (*superstylization*) del bailarín para acercarse a actividades más mundanas de relación con uno mismo, y con otros sujetos y objetos⁵¹⁹. La noción de significado no conecta, para Rainer, con la expresión individual de la interioridad, sino con una forma de generación colectiva de la significación, legible en un nivel superficial (es decir, no arraigado a una profunda interioridad inaccesible para el otro)⁵²⁰. A partir de esta pieza propuesta por antiguos integrantes del Judson Dance Theater, Wood sostiene que Rainer entendió el lenguaje como Wittgenstein lo había formulado: un intercambio social entre usuarios que participan en juegos de lenguaje⁵²¹. Esto abre la posibilidad de trascender lo que ha sido prescrito culturalmente, y de transformarlo.

Las artes performativas contemporáneas propician experiencias colectivas que permiten reinventar las normas y convenciones que son causa de unas determinadas ostensiones de sentidos y significados que determinan la percepción, el conocimiento, la comprensión y, en definitiva, la vivencia que cada sujeto tenga frente al acontecimiento en cuestión. Hemos hablado del rito y de la fiesta para nombrar ese espacio de convergencia en el que una comunidad o colectividad se

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, 162-163.

⁵¹⁹ Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, 41.

⁵²⁰ *Ibidem*, 10.

⁵²¹ *Ibidem*, 34.

concentra en torno a una acción. ¿Qué sucede en este territorio? ¿Cómo comprender lo que sucede en él? ¿De dónde emergen sus significaciones? Para contestar a estas preguntas hemos acudido al concepto de *juego*. Alfred Jarry comparaba la puesta en escena con una partida de cartas en la que todos participan. Para Artaud, este símil hace referencia a un elemento fundamental para el teatro: el azar⁵²². El juego que proponen las artes performativas depende tanto de la espontaneidad azarosa como de la planificación controlada, y el sentido y la significación se producen, a la vez que emergen, durante el juego. Afirmamos, junto a Umberto Eco, que hay una creatividad continua en la vida de la semiosis⁵²³.

En las siguientes páginas concluimos, pues, con este último capítulo proponiendo la tercera pareja de categorías estético-performativas: lo sagrado y lo sacrílego. Éstas nacen del territorio del rito reconquistado por las prácticas performativas contemporáneas y responden de una manera u otra a las convenciones culturales que preceden a la celebración de cada acontecimiento. Recordemos que cada categoría es, simplemente, una herramienta conceptual que puede ser aplicada solamente en los casos en los que nos sirva para teorizar sobre las artes de acción, también para aquellas que se desarrollan en la actualidad.

⁵²² José Luis Rodríguez, *Antonin Artaud*, 58.

⁵²³ Umberto Eco, *Signo*, 182.

4.3. CATEGORÍAS ESTÉTICO-PERFORMATIVAS.

DE LO SAGRADO A LO SACRÍLEGO

En los anteriores capítulos se han propuesto cuatro categorías estético-performativas ordenadas en parejas de conceptos complementarios: lo animal y lo maquinal, por un lado; lo pático y lo plástico, por otro lado. Estas categorías nombran modos de experiencia sensible suscitados por las artes performativas contemporáneas en sus exploraciones y experimentaciones dentro de los territorios del cuerpo y del gesto, respectivamente. En este cuarto capítulo, proponemos las últimas categorías: *lo sagrado* y *lo sacrílego*.

Son nociones que nos ayudan a aproximarnos a las prácticas artísticas de nuestro paradigma de investigación, si las pensamos vinculadas al territorio del rito, espacio en el que todos participan, constituyendo el juego del sentido y de la significación que justifica la acción en torno a la que todos se reúnen. La sensibilidad estética despertada por esa acción central (o conjunto de acciones) es cercana a la sensibilidad que provoca la experiencia de lo sagrado, o de su profanación.

Al comienzo de este capítulo mencionábamos la existencia de un lazo genealógico entre las artes escénicas y el rito ancestral. Ahora, introducimos las nociones de *religiosidad* —entendida en términos muy amplios— y de *sacralidad*. Antonin Artaud — considerado en retrospectiva el mayor referente para la nueva escena—, creía que el ritual religioso había sido secundario al rito primigenio del teatro y que, por tanto, el origen de la experiencia religiosa se vinculaba al origen de la experiencia estético-performativa. Leamos un breve fragmento al respecto:

Contradiendo la idea enseñada en las escuelas de que el teatro ha salido de las religiones, intentaremos demostrar, por medio de ejemplos, que es la religión la que ha nacido de los antiguos y primitivos ritos del teatro. En un teatro concebido de esta

forma, el hombre no se encontraba separado de la naturaleza, y los llamados dioses eran las fuerzas naturales sutiles que el hombre moderno puede captar todavía⁵²⁴.

En el mundo (post)moderno occidental, habiéndose perdido la eficacia del ritual de dar sentido a la vida en comunidad, las artes tendrán el papel de restablecer un espacio en el que la experiencia estética coincida con una experiencia místico-religiosa y, a la vez, de inmediatez con la naturaleza (de la que se siente un alejamiento), a través de las sensaciones de una corporeidad que ha sido recuperada tras un largo olvido. Para volver a practicar aquel teatro del que salieron las religiones, Artaud profana la palabra y sacraliza el poder de lo corpóreo y del gesto, protagonistas en la celebración del ritual artístico⁵²⁵. Una oscilación entre la sacralización y la profanación, entre el respeto y la desobediencia a las convenciones religiosas, culturales y socio-políticas, marcará la práctica performativa contemporánea.

Para comprender esto, hay que determinar en qué consisten las experiencias de lo sagrado y de su profanación según el pensamiento contemporáneo. Lo sagrado requiere el respeto de una norma, ya sea recurrentemente aceptada o recién inventada; mientras que lo sacrílego supone una violación de las convenciones. Estos conceptos teñirán la percepción de las acciones constitutivas del acontecimiento artístico y nos llevarán a identificar unas poéticas de la sacralidad y unas poéticas del sacrilegio.

⁵²⁴ Antonin Artaud, *Mensajes revolucionarios*, 150.

⁵²⁵ Atentar contra el texto dramático, contra la literatura, cambiar o manipular el texto, puede ser (y ha sido) considerado un sacrilegio. Dice Eugenio Barba: «Grotowski construía equivalentes escénicos que derivaban coherentemente del texto, pero que alteraban su letra con un extremismo nunca visto en la historia del teatro y que, en aquel tiempo, era considerado un sacrilegio» Borja Ruiz, *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, 363.

4.3.1. La experiencia de lo sagrado y de su profanación

El filósofo e historiador de las religiones rumano Mircea Eliade describe la *hierofanía* (del griego *hieros*, que significa «sagrado» y *phainomai*, «manifestarse») como «la manifestación de algo “completamente” diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural” o “profano”»⁵²⁶. Esta realidad «completamente diferente» coincide con la totalidad del cosmos. A través del mundo humano, al que llamamos *profano* y distinguimos del otro mundo sobrenatural, la totalidad sagrada del cosmos se puede manifestar, diluyendo así la separación entre ambos mundos.

Según el filósofo italiano Giorgio Agamben, lo sagrado es lo que pertenece al mundo de los dioses. Es pues, como dice Eliade, lo que se vincula al *otro* mundo que no es humano. Cuando algo se considera, por norma, sagrado, es sustraído al libre uso y al comercio: deja de ser empleado en la vida cotidiana, se convierte en algo especial, en algo extra-cotidiano⁵²⁷. Un objeto, un espacio o un tiempo sacro es aquel que presenta una especial indisponibilidad para ser usado u ocupado libremente. ¿Qué es, entonces, lo profano? Aquello con lo que se comercia, aquello que se emplea cotidianamente, aquel espacio familiar que ya conocemos. La profanación desactiva el poder de lo sagrado y restituye el objeto, el espacio o el tiempo confiscado al libre uso común, al desvincularlo del mundo divino que escapa al control de la actividad humana⁵²⁸.

La tentativa de las artes performativas por restablecer el territorio del rito es impulsada por la aspiración a presenciar en comunidad la manifestación de algo completamente diferente, de una realidad que procede de otro mundo y que desconocemos. Ese otro mundo puede estar situado en un plano de trascendencia, pero también puede ser el entorno inmediato del que el ser humano se siente alejado o el paraíso en el que se cree que vivió en otros tiempos. El interés por acceder a ese *otro mundo* mediante el rito indica que hay una intención religiosa, quizá

⁵²⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 15.

⁵²⁷ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005, 97.

⁵²⁸ *Ibidem*, 102.

inconsciente. «Somos ferozmente religiosos», escribe Bataille, rebelándose contra el imperio de la razón⁵²⁹.

Ser ferozmente religioso para Bataille y para las corrientes artísticas contemporáneas más experimentales e irreverentes no quiere decir ser cristiano; sí reconocer la dimensión religiosa que impregna la vida de toda sociedad o comunidad; desenterrar las raíces judeo-cristianas para confrontar sus mitos y ritos, y subvertir su simbología y su estética, trasgrediendo sus más fuertes principios y desobedeciendo sus normas. Muchas de las prácticas performativas contemporáneas suponen una profanación de lo que el cristianismo, la religión mayoritaria para los occidentales, ha considerado sagrado.

Un sacrilegio puede servir para redefinir qué se considera sagrado en una comunidad y cuáles son las normas y prohibiciones a las que debe ajustarse la conducta de los miembros de dicha comunidad. Según Bataille, la experiencia de lo sagrado no es más que «un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado»⁵³⁰. Las artes performativas crean rituales para alcanzar estados de unidad comunal que están excluidos de la vida ordinaria, para vivir *experiencias de comunicación convulsiva y de conexión mística con la naturaleza* (representante de un acceso a la totalidad del cosmos)⁵³¹.

Simultáneamente a la constitución, mediante el rito, de un nuevo espacio o tiempo sagrado, se puede estar acometiendo un sacrilegio contra los códigos religiosos imperantes para la sociedad a la que la comunidad artística pertenece. Por ejemplo, en *Paradise Now* (1968) del Living Theatre, los participantes se desnudaban y se acariciaban, invocando un paraíso que, para el cristianismo, no tendría nada de sagrado⁵³². Dice Agamben que el pasaje de lo sagrado a lo profano

⁵²⁹ Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, 228.

⁵³⁰ Georges Bataille, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, 266.

⁵³¹ A propósito de *lo místico*, escribe Wittgenstein: «No es lo místico *como* sea el mundo, sino *que* sea el mundo», y más adelante: «Sentir el mundo como un todo ilimitado es lo místico», Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 201.

⁵³² Tras esta acción colectiva, los participantes de *Paradise Now*: «habiéndose ya vestido, permanecen en silencio durante la media hora que falta para el espectáculo» [...] «el Living cree firmemente que

puede darse a través del juego⁵³³. Comprobemos, pues, qué tipo de juegos propone la nueva escena para producir experiencias sagradas y sacrílegas en el territorio del rito.

4.3.2. Poéticas de la sacralidad

Hemos afirmado que las artes performativas crean rituales para alcanzar un estado de unidad comunal. Recuperan la posibilidad de acceder a una vivencia colectiva de conexión con la totalidad del cosmos que otorgue un sentido a la cotidianidad en la que lo sagrado se sofoca. Escribe Peter Brook:

Hemos perdido todo el sentido del ritual y de la ceremonia —ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral—, pero las palabras perduran en nosotros y los antiguos impulsos se revuelven en el tuétano. Sentimos que deberíamos tener rituales, que deberíamos hacer «algo» por tenerlos, y culpamos a los artistas por no «encontrarlos» por nosotros. Así, el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa de ceremonias, paganas o barrocas, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, nos descubrimos ahora rechazando toda noción de lo sagrado en el escenario. Lo sagrado no tiene la culpa de haberse convertido en un arma de la clase media para que los niños sigan siendo buenos⁵³⁴.

Según el director británico, la noción de lo sagrado no debe ser rechazada, aunque los ritos de las sociedades occidentales hayan perdido su sentido y su poder, y aunque el resultado de los rituales inventados por los artistas no resulte, casi nunca, convincente. Lo sagrado puede ser redefinido, desapegado de la moralidad que, según Brook, lo desvirtúa, y volver a manifestarse. De hecho, en *The Empty Space* se ponen algunos ejemplos de artistas que logran crear un Teatro Sagrado (*Holy*

un día si la concentración es demasiado intensa, la pureza de los participantes demasiado grande, se producirá la levitación», Raymond Temkine, *Grotowski: ensayo*, 112.

⁵³³ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, 99.

⁵³⁴ Peter Brook, *The Empty Space*, 51.

Theatre): Antonin Artaud, Merce Cunningham y Jerzy Grotowski⁵³⁵. Se trata de dos directores de teatro y actores, pero también de un coreógrafo y bailarín.

Jacques Derrida apoya la visión que Brook tiene del Teatro de la Crueldad artaudiano: fracasa «si no revela lo sagrado, si no es experiencia “mística” de la “revelación”, de la “manifestación” de la vida, en su primer florecimiento»⁵³⁶. El teatro es un vehículo o una puerta hacia esa realidad ilimitada de la que participa todo lo que conocemos: esta aspiración metafísica, que no desprecia la fisicidad, fue la que Artaud mantuvo y la que contagió a los creadores de su siglo. El artista marsellés menciona en sus escritos la influencia de un arquitecto, Salzman, que lo impresionó con su diseño de iluminación para un teatro. Sobre una conversación entre ambos, cuenta:

Y yo le hablé entonces de un idioma perdido que pudiera volver a encontrarse por medio del teatro. Su respuesta fue que, la verdadera poesía, que no es la poesía de los poetas, guarda el secreto de ese idioma, y que ciertas danzas sagradas se hallan más cerca que cualquier otro idioma del secreto de esta poesía⁵³⁷.

Las poéticas de la sacralidad contemporáneas, pasan pues, por rechazar la gran distancia que se había instaurado durante los siglos precedentes entre las diferentes artes escénicas. En el capítulo uno de este trabajo, describíamos el paradigma artístico que investigamos como una escena hibridada, en la que no hay que obsecarse por distinguir entre las diferentes disciplinas: hay un continuo flujo de intercambio entre ellas que difumina sus fronteras.

Bajo la categoría de lo sagrado, las acciones artísticas tienen forma de ritual, independientemente de que las llamemos *performance*, teatro o danza. A Artaud le parecía que las danzas sagradas se acercaban más al lenguaje que él intentaba descubrir a través del teatro. Se trata en definitiva de recuperar la eficacia, no solo del rito, sino del hecho escénico, con todas las herramientas que se consigan emplear. Merce Cunningham, discípulo de Martha Graham, eleva la danza contemporánea a la

⁵³⁵ *Ibidem*, 47-72.

⁵³⁶ Jacques Derrida, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *L'écriture et la différence*, 357.

⁵³⁷ Antonin Artaud, *Mensajes revolucionarios*, 60.

altura de una danza sagrada, según Brook. Y esta poética será transmitida al Judson Dance Theater. Por tanto, lo sagrado es una noción que atraviesa, aunque no siempre así lo parezca, la práctica performativa del siglo XX.

En tercer lugar, un gran representante del *Holy Theatre*, para Brook, es el admirado Jerzy Grotowski. Es evidente que su actividad cae bajo la categoría de lo sagrado en cada etapa: el Teatro de las Fuentes, el Parateatro, el Arte como Vehículo, la investigación de artes rituales con sus cantos y danzas, el misticismo oriental, los métodos del yoga, la meditación Zen... El artista polaco entendió el teatro como un medio para aprender a conducir a un grupo de personas, a una comunidad, hacia momentos elevados de vivencia colectiva: *epifanías* y *hierofanías*.

Sumado a los tres ejemplos con los que Peter Brook define unas poéticas de la sacralidad en la escena, añadimos, en primer lugar, al Living Theatre. *Paradise Now* significaba un viaje de ascensión hacia una revolución permanente, a través de «rituales-ceremonias fisicoespirituales que culminan en un *flashout*», es decir, en un entusiasmo colectivo abrasador, pasional y catártico⁵³⁸. En la página web oficial de la compañía de teatro, que aún sigue activa a pesar del fallecimiento de sus fundadores, se describe este célebre happening con las siguientes palabras:

La culminación del periodo de los tardíos años sesenta fue «Paradise Now», una creación de entre cuatro y cinco horas con una gran participación de la audiencia. La obra/juego (*the play*) consistía en rituales, visiones, y acciones, en ascenso a una escalera ideal hacia el paraíso. Entre cada peldaño de la escalera, el espacio fue cedido a la audiencia para reaccionar/participar. La obra fue escena frecuente de una participación masiva, muchos desnudos, discursos utópicos, discusiones, y a veces, arrestos, ya que la última acción del juego era llevar el teatro a las calles. La obra se estrenó en 1968 en el Festival de Avignon en Francia. El festival pidió a la compañía sustituirla por otra obra, debido a la controversia y a la sensación que provocó el evento. La compañía rechazó y abandonó el festival⁵³⁹.

⁵³⁸ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 266.

⁵³⁹ Thomas S. Walker, «History», *The Living Theatre official web*:

<https://www.livingtheatre.org/detailed-history> [Consulta: 20/06/2019].

Esta propuesta escénica transgredía los límites tradicionalmente impuestos entre arte y vida, actor y espectador, lo físico y lo espiritual, así como lo sagrado y lo sacrílego. Como se señala más arriba, las acciones que se realizaban en *Paradise Now* provocaban una controversia. Y ello, precisamente, porque revisaba la imagen del paraíso extraída de los textos bíblicos, y realizaba un uso totalmente profano de este símbolo, a la vez que pretendía incendiar una revolución espiritual mediante la liberación de los cuerpos. Estas altas expectativas conjugaban una desobediencia frente a las normas de conducta social relativas al código moral de la religión imperante en el contexto norteamericano, con presupuestos metafísicos orientalistas reinterpretados. Tanto el Living Theatre como Artaud, Grotowski y Cunningham producen, de diferentes modos, experiencias colectivas que nos hacen reflexionar en torno al concepto de lo sagrado.

Por otro lado, una noción relacionada con la sacralidad es la de *sacrificio*. Las poéticas que buscan restablecer un espacio sagrado no se concentran únicamente en propiciar estados de unidad comunal, también entienden la práctica del artista como un *autosacrificio*. Según Bataille, el sacrificio es la antítesis de la producción proyectada hacia el futuro, la contestación más radical al primado de utilidad⁵⁴⁰. Es un acto que, mediante la muerte, revela el poder de la vida, porque agota la posibilidad de una disponibilidad para el mundo profano. La muerte del artista en escena es metafórica, pero su sentido descansa sobre la justificación original de los auténticos sacrificios. Como hace Angélica Liddell, heredera actual del paradigma fundacional del teatro contemporáneo, podemos pensar en el sacrificio como en un acto poético⁵⁴¹.

Los accionistas vieneses realizaron numerosas acciones que producían percepciones y sensaciones susceptibles de ser adjetivadas bajo el concepto de lo sacrificial. En *Acción 2* (1965) de Rudolf Schwarzkogler, su amigo Cibulka aparece desnudo tras una mesa con una gasa blanca ocultando lo que visualmente parece la castración de su órgano sexual. Piedad Solánds identifica esta intervención

⁵⁴⁰ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, 53.

⁵⁴¹ Nos referimos a la publicación ya citada en páginas anteriores de Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*.

quirúrgica con un sacrificio⁵⁴². Hermann Nitsch, en su Teatro de Orgías y Misterios, sacrificaba corderos, o más bien, hacía como si sacrificase corderos; jugaba al rito sacrificial con el cadáver de un animal que siempre había muerto antes de aparecer en escena.

En lugar de ahondar en el tema del sacrificio animal y en todos los problemas que esto conlleva, nos parece más ajustado al tema que estamos tratando pensar en el acto de *performar*, de interpretar o de bailar, como en un acto de sacrificar lo que la mayoría de las personas prefiere ocultar —parafraseando a Peter Brook⁵⁴³—. Grotowski requería de los actores de su compañía que en lugar de exhibir y prostituir sus cuerpos, se autosacrificaran⁵⁴⁴. Es por lo que hablaba de la figura santificada del actor y de la actriz, que rompe su máscara frente a la audiencia:

No hay que malinterpretarme: hablo de «santidad» en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración⁵⁴⁵.

Ya sea mediante la mutilación física o mediante un acto de sinceridad total en el que se produce una efectiva entrega del artista en la escena, el sacrificio es un modo de propiciar una experiencia sagrada. Grotowski, sin embargo, usa las nociones de santidad y de sacrificio, y al mismo tiempo describe la actuación como un acto de profanación y de sacrilegio. Lo sagrado y lo sacrílego son, permítase la expresión, dos caras de una misma moneda. Grotowski juega con los conceptos que

⁵⁴² Piedad Soláns, *Accionismo vienés*, 37.

⁵⁴³ Peter Brook, *The Empty Space*, 82.

⁵⁴⁴ Para hacernos una idea del autosacrificio que implicaba trabajar en el Teatro Laboratorio, leamos un fragmento de una transcripción de una declaración de Grotowski hablando sobre el proceso del actor Ryszard Cieślak en la construcción del papel de *El príncipe constante*: «Se puede añadir que se lo exigí todo, un coraje en cierto modo inhumano, pero nunca le pedí que produjera un efecto. ¿Necesitaba cinco meses más? De acuerdo. ¿Diez meses más? De acuerdo. ¿Quince meses más? De acuerdo. Tan sólo trabajamos lentamente. Y después de esa simbiosis, tenía una especie de seguridad total en el trabajo, no tenía ningún miedo, y vimos que todo era posible porque no existía el miedo», Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, 38.

⁵⁴⁵ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 17.

asociamos al cristianismo y los redefine, profanándolos para alcanzar, en cambio, otro nuevo modo de manifestación de lo sagrado. No se puede evitar el devenir de lo sagrado a lo sacrílego, y viceversa. Todo depende del juego colectivo en torno a la aceptación y al desafío de unas normas o convenciones. Finalicemos esta parte atendiendo a ciertas prácticas que, de forma más radical, pueden considerarse poéticas del sacrilegio.

4.3.3. Poéticas del sacrilegio

El acto del sacrilegio en la nueva escena viene dado por una «voluntad desacralizadora de ruptura con respecto a la tradición»⁵⁴⁶. Por ejemplo, la danza clásica prohibía el uso del lenguaje verbal a los bailarines. En la contemporaneidad, se profana «el carácter ritual y sagrado que se atribuye al movimiento realizado en silencio» y el bailarín se expresa en todos los lenguajes disponibles produciendo un sentido amplio y difuso⁵⁴⁷. La *heteroglosia* de la danza contemporánea sitúa a ésta bajo la categoría que abarca las poéticas del sacrilegio. Ello, unido a los movimientos pedestres, triviales, anti-virtuosos que observamos en el Judson Dance Theater, supone la desacralización de los presupuestos estéticos clásicos y de la solemnidad aurática que rodeaba a las artes escénicas.

Lo sacrílego no es pues, solamente, la ruptura de la norma sagrada que dicta una religión, sino, en general, cualquier código, dogma, convención o conjunto de principios. Según Agamben, «profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones [entre mundo sagrado y mundo profano], sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas»⁵⁴⁸. Jugar, pues, con la significación, el sentido y las acciones, entre el seguimiento y la ruptura de la norma. Sí es verdad que los ritos del cristianismo, y la simbología asociada a ellos, han sido especialmente usados por las artes performativas de las décadas de los años sesenta y setenta, como material de

⁵⁴⁶ Laurence Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 279.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, 278.

⁵⁴⁸ Giorgio Agamben, *Profanaciones*, 113.

experimentación y juego; de profanación y de cuestionamiento. A continuación, vamos a aproximarnos a algunas prácticas concretas de segunda mitad del siglo XX.

Michel Journiac realiza, en 1969, *Messe pour un corps (Misa por un cuerpo)*, en París. En esta performance, actuando como mediador espiritual o sacerdote y como cuerpo sacramentado, a la vez que receptor del sacramento, se extrajo a sí mismo sangre y se la bebió. Basándose en las tradiciones ritualistas del catolicismo francés, exploró las posibilidades de liberación de las restricciones sociales y sexuales del cuerpo⁵⁴⁹. Una acción similar a la de Journiac, que también parodiaba el rito del sacramento de la comunión, es relatada por Alejandro Jodorowsky. Antes de abandonar México para irse a París, en 1965, el artista alzó un cáliz que unas amantes habían llenado de sangre extraída de sus propios cuerpos y emprendió un discurso en el que hablaba de la sangre de Cristo, y alababa la misa y a Dios, antes de beber finalmente el líquido casi coagulado⁵⁵⁰.

Otro ejemplo es el de Chris Burden, que se clavó, como un crucificado, las palmas de las manos en el techo de un escarabajo azul Volkswagen en 1974, en su performance *Trans-Fixed* realizada en Venice, California. Se presentaba a sí mismo como un mártir del consumismo contemporáneo, jugando con la simbología religiosa de la crucifixión⁵⁵¹. La imagen de Cristo y de la cruz es motivo recurrente en la estética del arte contemporáneo. El cordero destripado por Hermann Nitsch, en tantas de sus acciones, representa a Jesucristo (cordero de Dios) —pues, aunque no escenificaba obras de teatro ficticias, sino que performaba, sus elementos tenían una gran carga simbólica y representativa—, motivo por el que fue procesado legalmente por blasfemia⁵⁵². En 1969, el accionista vienés ataba a una cruz de madera a una mujer llamada Hannel que representaba a la Virgen María⁵⁵³. Quería hacer irrumpir en escena energías sadomasoquistas a través del poder de los mitos religiosos⁵⁵⁴.

⁵⁴⁹ Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, 98.

⁵⁵⁰ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 440.

⁵⁵¹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, 102.

⁵⁵² Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 111.

⁵⁵³ En la performance *La concepción de María o Maria Conception*, citada en páginas anteriores.

⁵⁵⁴ Pilar Parcerisas, *Accionismo vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, 424.

También Grotowski empleó la referencia a Jesús, al sacramento de la comunión y a la cruz: todo ello lo confrontó a través del arte teatral, durante la primera fase de su búsqueda de una fe y de una experiencia mística que estuviese alejada de la Iglesia y del cristianismo. Según el investigador Marco De Marinis, lo que hizo el Teatr Laboratorium es algo muy similar a lo que se llamó, en la Edad Media, *sacra blasphemia*, en referencia a determinadas actitudes frente a la religión cristiana⁵⁵⁵.

Blasfematorios serían muchos de los happenings que se realizaron en el Festival de la Libre Expression organizado en París por Jean-Jacques Lebel varias veces consecutivas durante la segunda mitad de la década de 1960. Leamos la descripción de uno de ellos, que tuvo lugar en la edición del festival de 1963 y acabó con la detención durante 23 horas de algunos actores:

La hieródula transexual Cynthia, que aparece vestida de religiosa (hábito de carmelita) se arrodilla, se desviste, se lava el culo en un barreño antes de arrodillarse en un reclinatorio y sentarse ceremoniosamente sobre su trono. Es el objeto del rito: Gérard Ruttem, Frédéric Pardo y Jean-Jacques Lebel derraman sobre su cuerpo varios cuencos de azúcar impregnado de LSD⁵⁵⁶.

¿Por qué las artes estuvieron tan afanadas en profanar, ridiculizar o jugar con la religión cristiana? Para explicar esto podemos acudir a un aspecto que observó Hans-Georg Gadamer. Tradicionalmente, durante siglos y siglos, el arte se ha legitimado gracias al contenido del mensaje cristiano: las imágenes artísticas han sido icono de los relatos bíblicos. «Nuestra conciencia cultural vive, ahora, en gran parte, de los frutos de esta decisión, esto es, de la historia del gran arte occidental, que se desarrolló, a través del arte cristiano medieval y la renovación humanista del arte y de la literatura griega y romana»⁵⁵⁷. Por eso, la temática religiosa cristiana, y en nuestra cultura española, principalmente católica, sigue estando vigente, pero desde una perspectiva contemporánea y crítica.

⁵⁵⁵ Marco De Marinis, *El nuevo teatro (1947-1970)*, 107.

⁵⁵⁶ Bernard Blistène (et. al.), *Un teatro sin teatro*, 130.

⁵⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, 30-31.

Finalizamos así esta última parte del presente capítulo en la que se ha vinculado la experiencia estético-performativa con la experiencia místico-religiosa de lo sagrado. Primero, hemos definido mínimamente en qué consiste lo sagrado, así como su profanación, es decir, lo sacrílego. Se ha afirmado que, en el territorio del rito, se propician experiencias de unidad comunal que aspiran a facilitar el acceso a *otro* mundo, esto es, a una dimensión extra-cotidiana. Sosteníamos que un acto sacrílego puede conducir a una redefinición de lo que una comunidad considera sagrado y a una reformulación de las normas de conducta y de regulación del lenguaje que deben acatar los miembros de una comunidad para no ser excluidos del grupo. Hemos presentado ejemplos de aquellas prácticas artísticas, incluidas dentro del paradigma histórico que investigamos, que ilustran lo que denominamos unas poéticas de la sacralidad y unas poéticas del sacrilegio. Inmediatamente pondremos punto y final a los cuatro capítulos precedentes con una síntesis conclusiva.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONCLUSIONES

Sinteticemos los contenidos de los capítulos anteriores para finalizar con unas conclusiones generales. En el capítulo primero, se introduce el problema que investigamos, más extensamente de lo que aparece ya en la «Introducción». Se exponen nuestras preguntas junto a los presupuestos y a las premisas de las que partimos, a saber: la nueva escena es un paradigma artístico compuesto por un conjunto heterogéneo de prácticas que trasgreden la tradición precedente de las artes escénicas y de las bellas artes; Antonin Artaud es un antecedente compartido para los artistas de tal paradigma; para aproximarnos a este paradigma con nuestras preguntas, tenemos que deconstruir la noción de «sentido» y arraigarla a la *experiencia*, en lugar de fundarla en la equivalencia lógica entre pensamiento, proposición y verdad, y en el ideal de la representación que, además, ha entrado en crisis.

En el capítulo segundo se propone una primera vía de problematización acerca de la significación, a partir de la exploración del territorio del cuerpo. En él, decimos de la escena contemporánea que pretende destruir todo sistema de signos, todo código significativo, empezando por destruir el lenguaje verbal. Querer destruir el lenguaje tiene como resultado el descubrimiento de la conexión primitiva entre lenguaje y fisicidad. Pero la corporeidad se concibe en este caso como un territorio desde el que pensar en la tensión, y no en las correspondencias, entre materialidad y significación. Si el cuerpo significa, entonces el cuerpo es vehículo de algo incorpóreo que no está en él. Mejor postergar la significación para quedarnos apegados a la carne y a la fluctuación entre las cavidades internas del cuerpo y los aconteceres externos al mismo.

Postergar la significación es una manera de recuperar la potencia estética de la materia corporal, que había sido rechazada históricamente. Identificamos tres modos de efectuar la puesta en suspensión del signo: a través de la deformación del rostro, de la provocación de efectos de extrañamiento y de la suscitación de impactos sensoriales. Estas prácticas se realizan bajo la idea de que el cuerpo no es significativo

y de que el significante es «el enemigo». La nueva escena está, al menos en sus inicios, en lucha contra las palabras y, por extensión, contra los signos.

Al término del capítulo segundo, se exponen dos categorías estético-performativas: lo animal y lo maquinal. Son nociones que nombran dos modos de corporización y de percibir tales transformaciones corporales, a través de los sentidos. Conectan con el concepto de *hybris*, por lo que apuntan hacia lo indeterminado. Las prácticas que caen bajo estas categorías revelan fisicidades —que se resisten a la semiótica— en el devenir entre el humano, el animal y la máquina. Tales corporizaciones híbridas son difíciles de nombrar y explicar, pues las formas y las definiciones se deshacen.

Una segunda vía de problematización se expone en el capítulo tercero. Descubrimos que las artes performativas contemporáneas nacidas tras una crisis de la representación, además de destruir el lenguaje, experimentan con más opciones para engendrar nuevas prácticas y tipos de acontecimientos emancipados de la tradición. Lo que hacen es explorar las fuerzas expresivas externas a las formas discursivas del lenguaje verbal. Quizá existan otros lenguajes en el territorio ocupado por la gestualidad, pues una acción artística es, a la vez, acto de habla o enunciación performativa.

El territorio del gesto se define como un espacio abierto al tránsito entre la fisicidad y la codificación del movimiento del cuerpo, espacio en el que emergen significados que no son incorporales pero que tampoco son solamente cuerpo. A raíz del gesto, pensamos en el mutismo y en la motricidad. Las artes performativas buscan una gestualidad expresiva que haga *hablar* al cuerpo mudo, aunque no como lo hace la pantomima, pues se trata de hallar una forma de expresión que no debe por fuerza tener una función representativa ni mimética. La comprensión de un gesto, de una expresión corporal, pasa por la movilización del propio cuerpo del receptor.

Como hicimos en el capítulo primero al deconstruir la noción de «sentido», evitando fundarla en presupuestos lógico-proposicionales y en el ideal de la representación, deconstruimos, en el capítulo tercero, la noción de «signo», impidiendo que sea definida por su vinculación con la función representativa. La significación tiene múltiples funciones relacionales, más que una función

representacional, pues no se trata de que el signo se ponga en sustitución de otra cosa, sino de que dos cosas se pongan en relación a través del signo sin que ninguna de ellas sea sustituida por la otra. ¿Cómo un gesto deviene-signo? El devenir-signo de los gestos es accidental a la vez que provocado intencionalmente por los artistas y los espectadores. ¿Cómo? La significación se produce o emerge mediante actos que generan *hábitos* en base a la repetición.

Terminábamos el capítulo tercero con las poéticas de la afección pasional y las poéticas de la plasticidad. Las fuerzas expresivas exploradas por las artes performativas afectan al receptor, e incluso a quienes performan, entablando así, todos, una relación pática y plástica con el acontecimiento artístico. Los gestos que devienen signos provocan emociones, movilizaciones sutiles, efectos sintomáticos, e incluso estados de conciencia alterados, y llaman la atención sobre especiales moldeamientos de la materia, cambios de volúmenes y de texturas. Nos referimos a dos categorías estético-performativas: lo pático y lo plástico.

Por último, en el capítulo cuarto se expone la tercera vía de problematización. La nueva escena mitifica un origen perdido al que pretende retornar rescatando ritos ancestrales. Identificamos una voluntad común de «empezar desde cero» en las artes experimentales del siglo XX, por lo que muestran interés por otras culturas, especialmente Oriente y América precolombina. Explorando el territorio del rito, los artistas se preguntan por la posibilidad de existencia de universales antropológicos y de formas primarias de comunicación.

El territorio del rito es un espacio de convergencia, es decir, de concentración de un conjunto de sujetos (de cuerpos) en torno a una o a varias acciones. Las artes performativas propician experiencias colectivas, ya sean llamadas «rito», «fiesta», «ceremonia» o «evento». Participar en el ritual es condición necesaria para entender lo que en él acontece. Así pues, la pregunta por los grados de participación del público en el hecho escénico caracteriza la reflexión de los artistas escénicos y pioneros del *happening* del paradigma histórico que investigamos. El territorio del rito da lugar a negociaciones acerca de sentidos y significaciones que la comunidad en cuestión legitimará, consintiendo más o menos pluralidad y divergencias. Por eso,

decimos que los acontecimientos artísticos son *juegos de lenguaje* creados por quienes participan en ellos.

En el capítulo cuarto proponemos las dos últimas categorías estético-performativas: lo sagrado y lo sacrílego. Las artes performativas contemporáneas crean rituales para alcanzar estados de unidad comunal que están excluidos de la vida ordinaria y que permiten acceder a la experiencia de lo sagrado. Un sacrilegio puede redefinir lo que se considera sagrado y las normas que lo regulan. Muchas de las artes performativas contemporáneas que pueden considerarse poéticas del sacrilegio profanan ritos y símbolos pertenecientes al cristianismo, por ser ésta la religión imperante para la cultura occidental y haber estado estrechamente vinculada a la práctica artística a lo largo de la historia.

Estas vías que se exponen en los capítulos segundo, tercero y cuarto, han surgido para poder plantear el problema desde un enfoque múltiple, pero también corresponden con tres líneas de investigación abiertas por las experimentaciones de la escena contemporánea, que pueden seguir desarrollándose desde la *praxis* y la *theoria* artística. Tras esta síntesis, lo único que queda es finalizar este trabajo con las pertinentes conclusiones, con la previsión de los asuntos a tratar en futuras investigaciones y con una valoración general.

En primer lugar, declaro que soy consciente de que puede objetarse contra mi trabajo el haber escogido como base de la construcción del problema filosófico un paradigma artístico demasiado amplio. No me he limitado a estudiar o bien las manifestaciones teatrales, o bien las dancísticas, o bien las recién nacidas disciplinas del *performance art*, del *happening* o del *body art* de los años sesenta y setenta. He identificado una zona común entre todas las prácticas cuyo eje central es el acontecimiento artístico. Por este motivo, el paradigma es amplio. Antes de comenzar con esta investigación intuía que las experimentaciones de *performers*, bailarines, actores, directoras y coreógrafas son mucho más próximas entre ellas de lo que se suele creer; ahora, esta hipótesis ha quedado confirmada. En el paradigma artístico contemporáneo las fronteras entre disciplinas se tornan difusas. Esto lo observamos en el conjunto de prácticas performativas occidentales de segunda mitad del siglo XX, pero creemos que también puede decirse que, en el momento presente,

las zonas comunes entre las artes (más allá de occidente, en el mundo globalizado) siguen siendo extensas.

Por otro lado, la amplitud del paradigma hace difícil la categorización estética de las prácticas performativas. Después de proponer seis nociones categoriales, la conclusión es que muchas manifestaciones artísticas concretas pueden caer bajo más de una categoría, e incluso bajo ninguna. Las categorías nos ayudan a aproximarnos al paradigma artístico, sin definirlo en términos esencialistas ni concluyentes. Nos proveen de conceptos con los que nombrar y discernir lo que, a través de las artes, conocemos del mundo con nuestros sentidos.

Haciendo memoria del capítulo primero, en el que se delimita el paradigma artístico, y tras descubrir que aquellos artistas de décadas pasadas intentaban encontrar modos de independencia con respecto a jerarquías, criterios estéticos, espacios institucionalizados, etc., concluyo que, en la actualidad, las prácticas performativas mantienen esa voluntad emancipadora, aunque reducida a una escena minoritaria o *underground*. Siguen existiendo las estructuras jerárquicas, los criterios estéticos, los espacios y los circuitos contra los que se reaccionó en su momento y que, hoy, exigen otros tipos de respuesta más acordes a la complejidad específica del momento. Casi en la segunda década del siglo XXI, además de conservarse vestigios de la tradición contra la que el arte experimental que nos interesa se erigió, sigue siendo un desafío para la estética de lo performativo pensar en el problema del lenguaje en la escena o en la acción; pensar en el lugar que ocupa la palabra dentro de una composición final o el texto durante el proceso creativo previo a la génesis del acontecimiento artístico; y, definitivamente, sigue siendo problemático el término «representación».

Ahora bien, con respecto al problema del sentido y de la significación, tras un triple abordaje, ¿cuáles son las conclusiones? Tal y como sospechaba al comienzo de la investigación, obstaculizar la aparición de asociaciones significativas permite dar cabida a otras sensaciones, a otros sentidos y, por ende, a otro tipo de emergencias y producciones de significado. Pero no se puede impedir permanentemente la aparición de tales asociaciones, porque toda experiencia está imbricada con procesos semióticos. Lo que se puede es suspender, transitoriamente, el sentido, olvidar por un momento que lo que experimento puede tener múltiples significaciones, e intentar

aislar fugazmente un dato de la percepción inmediata, antes de que se transforme en otra cosa o se relacione con un suceso, un recuerdo o una idea.

También he llegado a la conclusión de que es más útil pensar en la significación como producción o emergencia de asociaciones significativas, que en el signo como entidad. No he querido profundizar en las diferentes tipologías de signos, tales como las que proponen las teorías clásicas de Ferdinand de Saussure o Charles Sanders Peirce. Consideré que, al menos en el caso de las artes performativas, es más provechoso enfrentarse al problema de la significación desde las herramientas conceptuales que nos otorgan las teorías sobre performatividad, o aquellas teorías pragmáticas que conciben el lenguaje como una actividad plural. Algo que he aprendido durante el empeño de estos últimos años de formación académica es que para poder entender obras de arte que son acontecimientos, hay que remitirse a la experiencia vital. No hay que olvidar llevar, continuamente, el pensamiento de regreso a la vida cotidiana, pues en ella están las respuestas.

Los asuntos que llevo investigando durante casi una década, contando con los años previos al Programa de Doctorado, se pueden resumir con aquella pregunta de la que me apropié, cuya autora es Erika Fischer-Lichte: ¿Se entienden las artes performativas contemporáneas? Una conclusión a la que he llegado es que para saber si un acontecimiento artístico se entiende, además de problematizar acerca de teorías sobre el sentido y la significación, hay que saber, primero, en qué consiste el fenómeno de entender una vivencia. Eso quiere decir que hemos topado con una pregunta que no tiene nada de novedoso, que es un asunto propio de la epistemología o que puede responderse quizá, hoy, acudiendo a ámbitos que exceden a mi formación, tales como la neurociencia cognitiva. Los resultados de mi tesis doctoral tienen un alcance acotado, pero espero que den algunas pistas de cuáles son los presupuestos o condiciones necesarias para entender la vivencia de un acontecimiento artístico desde un marco filosófico y estético.

Quisiera mencionar los objetivos que me marco para el futuro. En próximas investigaciones me propongo atender a los estudios de género y LGTBI, a las nuevas teorías feministas y a la teoría *queer* como herramientas desde las que seguir investigando en torno a la práctica artística y a la performatividad. En segundo lugar,

estudiar en profundidad las teorías clásicas de la disciplina semiológica y los debates actuales entre teorías semióticas, sobre todo en su aplicación al arte. Quisiera continuar desarrollando aspectos específicos que ya he tratado en esta investigación, por ejemplo, ahondar en la definición de la noción de «sentido» y acerca del fenómeno que hemos llamado «crisis de la representación», que es condición de posibilidad de los paradigmas artístico y filosófico contemporáneos. Sobre el rechazo de la corporeidad a lo largo de la historia del pensamiento occidental, me planteo estudiar profundamente la genealogía del problema y sus posteriores derivaciones. ¿Qué es el cuerpo, hoy? ¿Qué experiencia tenemos de él? ¿Hasta qué punto es rechazado?

Otros temas de investigación a los que posiblemente me dedique en algún momento futuro son el arte sonoro y la improvisación como prácticas específicas dentro de las artes performativas y sus vinculaciones con el problema de la significación. Por otra parte, tengo el objetivo de formarme rigurosamente en *butoh* e investigar las cuestiones filosóficas que me interesan desde esta práctica artística. Continuaré, por supuesto, enfrentándome a la dificultad de articular práctica artística y práctica filosófica. Realizaré una investigación creativo-performativa que se construya desde una búsqueda corporal, poética y filosófica, y cuyos resultados puedan presentarse a través de diferentes formatos de comunicación.

Para finalizar, ¿qué valoración general puedo hacer de mi tesis doctoral? En lo relativo a este trabajo valoro positivamente haber realizado un esfuerzo considerable en la construcción creativa de un problema; haber producido relaciones conceptuales complejas; haber ofrecido tres vías diferentes de problematización y resolución; y, por supuesto, valoro sumamente el proceso de aprendizaje personal. A modo de crítica, admito que quizá haya pecado de exceso de ambición debido a una gran voluntad holística cuya consecuencia es cierta dispersión o divagación. Espero, pues, no haber mareado al lector entre datos, referencias y especulaciones. Cada capítulo de este trabajo exige conocimientos muy específicos en diferentes materias. Preveo afinar más y ser más precisa en mis próximas investigaciones, ahondar con

mayor profundidad en detalles e indagar asuntos más acotados. Considero que estas páginas son sólo el comienzo de una investigación cuyos dominios aún desconozco.

ACCIONES, ACONTECIMIENTOS ARTÍSTICOS Y REALIZACIONES
ESCÉNICAS POR ORDEN DE APARICIÓN EN EL TEXTO

Vito Acconci, *Following piece (Pieza de seguir)*, 1969.

Group Panique, *Cérémonie de la femme nouvelle (Ceremonia de una adolescente)*; *Les Amours impossibles (Los amores imposibles)* y *Autosacramental o Melodrama sacramental*, 1965.

Günter Brus, *Selbstverstümmelung (Automutilación)*, filmada por Kurt Kren, 1965.

Yvonne Rainer, *The Mind is a Muscle (La mente es un músculo)*, 1968.

Jommy Robert y Ian White, *6 things we couldn't do and we can do now (6 cosas que no podíamos hacer y que podemos hacer ahora)*, 2004.

Judson Dance Theater, *Concert of Dance #1 (Concierto de Danza #1)*, 1962

Grand Union, *Continuous Project-Altered Daily, (Proyecto continuo diariamente alterado)*, 1970.

The Living Theatre, *Paradise now (Paraíso ahora)*, 1968.

Rena Mirecka, *The Plastiques (Lo plástico)*, película *Acting Therapy* de Pierre Rebotier, 1976.

Antonin Artaud, *Les Cenci (Los Cenci)*, 1935.

Royal Shakespeare Company, «Season of Cruelty», *The Spurt of Blood (El chorro de sangre)*, 1964.

Steve Paxton, *Satisfying Lover (Amante satisfactorio)*, 1967; *State (Estado)*, 1968.

Trisha Brown, *Leaning Duets (Dúos inclinados)*, 1970; *Walking on the Wall (Caminando sobre la pared)*, 1971; *Man Walking Down Side of Building (Hombre caminando hacia abajo en el lateral de un edificio)*, 1969.

Deborah Hay, *Hill (Colina)*, 1972.

Ana Mendieta, *Blood Sign#2, Body Tracks* (*Signo de Sangre#2, Huellas corporales*), 1974.

Hermann Nitsch, *Maria concepción* (*La concepción de María*), 1969.

Teatr Laboratorium, *Akropolis*, 1962.

Gina Pane, *Le Lait Chaud* (*La leche caliente*), 1972.

Otto Muehl, *Kardinal* (*Cardenal*), 1967.

Ana Mendieta, *Glass on Body Imprints* (*Cristal en Impresiones corporales*), 1972.

Mary Wigman, *Hexentanz* (*Danza de la bruja*), 1914.

Trisha Brown, *If you couldn't see me* (*Si no pudieras verme*), 1994.

The Living Theatre, *Frankenstein*, 1965.

Yvonne Rainer, *Three Seascapes* (*Tres paisajes marinos*), 1962.

Ana Mendieta, *Rape Scene* (*Escena de una violación*), 1973.

Günter Bruss, *Art and revolution* (*Arte y revolución*), 1968.

Otto Muehl, *Pissaktion* (*Acción-pis*), 1968; *Manopsychotic Ballet 1 y 2*, 1970; *Satisfaction* (*Satisfacción*), 1968.

Carolee Schneemann, *Meat Joy* (*Regocijo de la carne*), 1964.

Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 4* (*Acción 4*), 1965.

Philip Stelarc, *The Third Hand* (*La tercera mano*), 1976-1980.

Rebecca Horn, *Arm-Extensionen* (*Extensión de los brazos*), 1970; *Einhorn* (*Unicornio*), 1971; *Fingerhandschuhe* (*Guantes*), 1972.

Marina Abramović, *Lips of Thomas* (*Los labios de Thomas*), 1975.

Yvonne Rainer, *Hand Movie* (*Película de la mano*), 1966.

Marcel Marceau, *The Hands* (*Las manos*), 1968.

Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (Caminando de manera exagerada por el perímetro de un cuadrado), 1967-1968.

Trisha Brown, *Accumulation* (Acumulación), 1971.

Yvonne Rainer, *Terrain* (Terreno), 1963; *Parts of Some Sextets* (Partes de algunos sextetos), 1965.

Teatr Laboratorium, *Książę Niezłomny* (El príncipe constante), 1965.

Marina Abramović, *Rhythm 2* (Ritmo 2), 1974.

Teatr Laboratorium, *Dr Faustus* (Doctor Fausto), 1963.

Allan Kaprow, *Affect* (Afecto), 1974.

Alwin Nikolais, *Noumenon*, 1953.

Simone Forti, *Huddle* (Montón o Piña), 1961.

Otto Muehl, *Mama und papa* (Mamá y papá), 1964.

Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts* (18 Happenings en 6 Partes), 1959.

Hermann Nitsch, *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios).

Teatr Laboratorium, *Kain* (Caín), 1960; *Siakuntala* (Sakuntala), 1960; *Kordian*, 1962.

Trisha Brown, *Locus Solo*, 1975.

Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 2* (Acción 2), 1965.

Michel Journiac, *Messe pour un corps* (Misa por un cuerpo), 1969.

Chris Burden, *Trans-Fixed* (Trans-Fijo), 1974.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2005) *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

AGUILAR GARCÍA, Teresa (2013) *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, Madrid: Casimiro Libros.

— (2008) *Ontología cyborg*, Barcelona: Editorial Gedisa

AGUSTÍN, Santo (2006) *Las Confesiones*, Madrid: Editorial Tecnos.

AIZPURU, Margarita [et. al.] (1997) *Esther Ferrer. Ekintzatik objektura, objektutik ekintzara. De la acción al objeto y viceversa*, Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.

ANTLIFF, Allan (2014) *Joseph Beuys*, New York: Phaidon Press Limited.

ARISTÓTELES (1973) *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires: Aguilar.

— (1987) *Artes poéticas*, Madrid: Taurus.

— (1995) *Física*, Madrid: Gredos.

ARRABAL, Fernando (1986) *Teatro Pánico*, Madrid: Ediciones Cátedra.

ARTAUD, Antonin (1972) *Le théâtre et son double*, Paris: Éditions Gallimard.

— (1983) *El suicidado de la sociedad*, Madrid: Editorial Fundamentos.

— (2002) *Mensajes revolucionarios*, Madrid: Fundamentos.

— (2010) *El cine*, Madrid: Alianza Editorial.

- (2003) *Carta a los poderes*, Buenos Aires/Barcelona: Editorial Argonauta.
- (2011) *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa.
- (2012) *Cartas a André Breton: Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948)*, Barcelona: José J. de Olañeta.
- (2014) *Los tarahumaras*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

AUSTIN, John L. (1962) *How to do things with words*, London: Oxford University Press.

- (1990) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós.

BACHELARD, Gaston (1985) *Lautréamont*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BANES, Sally (2011) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press.

BARDET, Marie (2016) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires: Cactus.

BARIL, Jacques (1987) *La danza moderna*, Barcelona: Paidós.

BATAILLE, Georges (1998) *Teoría de la religión*, Madrid: Grupo Santillana Editores.

- (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- (2005) *El erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores.

- [et. al...], (2010) *Acéphale: religión, sociología, filosofía: 1936-1939*, Buenos Aires: Caja Negra.

BEY, Hakim (2014) *T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma*, Madrid: Enclave de Libros.

BLAKE, William (1906) *The marriage of heaven and hell*, Boston: J. W. Luce and company.

BLISTÈNE, Bernard (et. al.) (2007) *Un teatro sin teatro*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

BLUME, Eugen (2010) *Bruce Nauman*, Ed. de Friedrich Christian Flick Collection. New York: Dumont.

BOZAL, Valeriano (ed.) (2010) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I*, Madrid: La Balsa de la Medusa.

— (2010) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*, Madrid: La Balsa de la Medusa.

BOURRIAUD, Nicolas (2009) *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BRADU, Fabienne (2008) *Artaud, todavía*, México: Fondo de Cultura Económica.

BRECHT, Bertolt (2010) *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial.

BROOK, Peter (1973) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Ediciones Península.

— (1986) *The Empty Space*, Harmondsworth: Penguin Books.

CASTANEDA, Carlos (2016) *Una realidad aparte. Nuevas conversaciones con Don Juan*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

CONDE-SALAZAR, Jaime, (2018) *La danza del futuro*, Madrid: Continta me tienes.

CONDRÓ, Lucas y MESSIEZ, Pablo (2016) *Asymmetrical-motion. Notas sobre pedagogía y movimiento*, Madrid: Continta me tienes.

CRARY, Jonathan (2008) *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal.

DÁVILA, Mela (ed.) (2005) *Günter Brus. Nervous Stillness on the Horizon*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Actar.

DEBORD, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.

DE MARINIS, Marco (1988) *El Nuevo Teatro, 1947-1970*, Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles (1969) *Logique du sens*, Paris: Les Editions de Minuit.

— (2000) *Nietzsche*, Madrid: Arena Libros.

— (2005) *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.

— (2009) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros.

— Y GUATTARI, Félix (1972) *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit.

○ (1973) *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Barral Editores.

○ (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit.

○ (2003) *Kafka: pour une littérature mineur*, Paris: Les Éditions de Minuit.

- (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos.
- (2009) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Editorial Anagrama.

DERRIDA, Jacques (1967) *De la gramatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit.

— (1967) *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil.

— (1978) *De la gramatologia*, Madrid: Siglo XXI Editores.

— (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.

— (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid: Trotta.

DESCARTES, René (1992) *Méditations métaphysiques*, Paris: GF-Flammarion.

DUCASSE, Isidore (1982) *Los Cantos de Maldoror*, Barcelona: Editorial Labor.

ECO, Umberto (1994) *Signo*, Barcelona: Editorial Labor.

ELIADE, Mircea (1998) *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós.

FALCÓ REVELLES, Margarita; ÑECO MOROTE, Leticia; y TORREGROSA SALCEDO (2016) «De la investigación cuantitativa a la investigación performativa: investigar en danza», *El artista*, 13, 187-213.

FERRANDO, Bartolomé (2009) *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia: Ediciones Mahali.

FEYERABEND, Paul (2007) *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Madrid: Tecnos.

FISCHER-LICHTE, Erika (1999) *Semiótica del teatro (Perspectivas)*, Madrid: Arco Libros.

- (2009) «Culture as performance. Theatre history as cultural history», *Modern Austrian Literature*, 42, 1-14.
- (2011) *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada editores.

FOUCAULT, Michel (1966) *Les mots et les choses. Une archeology des sciences humaines*, Paris: Éditions Gallimard.

- (2006) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI Editores.

FREGE, Gottlob (1984) «Sobre sentido y referencia», *Estudios sobre semántica*, Barcelona: Ediciones Orbis.

FREUD, Sigmund (2008) «Lo siniestro. 1919», E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena. Precedido por Lo siniestro de Sigmund Freud*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editores.

GADAMER, Hans-Georg (1991) *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Ediciones Sígueme.

- (1998) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós.

GARRE, Sol (2003) «Sobre el sistema de actuación de Mijail Chejov», *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, 11, 45-58.

- y PASCUAL, Itziar (eds.) (2009) *Cuerpos en escena*, Madrid: Fundamentos.

GOLDBERG, Roselee (2001) *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona: Ediciones Destino.

GROTOWSKI, Jerzy (2009) *Hacia un teatro pobre*, México D. F.: Siglo XXI Editores.

HARAWAY, Donna (2016) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Barcelona: Puente Aéreo Ediciones.

HELBO, André (2016) «Semiotics and performing arts: contemporary issues», *Social Semiotics*, 4, 341-350.

HOFFMANNSTHAL, Hugo von (2008) *Carta de Lord Chandos / Hugo von Hoffmansthal. Seguida de La herrumbre de los signos: Hoffmansthal y La Carta de Lord Chandos/ por Claudio Magris*, Madrid: Alianza Editorial.

JARRY, Alfred (2016) *Patafísica. Junto con Especulaciones*, Logroño: Pepitas de Calabaza Editorial.

JODOROWSKY, Alejandro (2007) *Teatro sin fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, Madrid: Siruela.

JONES, Amelia (2010) *El cuerpo del artista*, London: Phaidon Press Limited.

KANT, Immanuel (1990) *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe.

KAPROW, Allan (2013) *Ensayo sin título y otros happenings*, México D.F.: Tumbona Ediciones.

— (1993) «Happenings in the New York Scene (1961)» , *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA: University of California Press, 15-26.

KRIPKE, Saul A. (2006) *A propósito de reglas y lenguaje privado*, Madrid: Tecnos.

LAMARCHE-VADEL, Bernard (1994) *Joseph Beuys*, Madrid: Ediciones Siruela.

LECOQ, Jacques (2003) *El cuerpo poético*, Barcelona: Alba Editorial.

LEPECKI, André (2009) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento.*, Centro Coreográfico Galego; Barcelona: Mercat de les Flors; Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

LESSING, Gotthold Efraim (1957) *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona: Editorial Iberia.

LIDDELL, Angélica (2015) *El sacrificio como acto poético*, Madrid: Continta me tienes.

LORENTE, José Ignacio (2015) «Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas», *Revista d'Innovació Docent Universitària*, 7, 97-115.

LOUPPE, Laurence (2011) *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MANCEBO, Juan Agustín (1996) «Chris Burden», *Sin título*. UCLM, 3, 51-86.

MANGIERI, Rocco (2010) «Continuo y discontinuo: Elementos para una semiótica de la danza y del movimiento», *Designis. Cuespo(s): sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires: La Crujia, 15-21.

MARENA REBALLO, José Luis (2015) *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos // N°1 Jornadas Mutantes –La Lokomotiva- [BCN]*, Barcelona: Buraco editorial.

MARTÍNEZ QUINTANAR, Miguel Ángel (2012) «Guilles Deleuze y la teoría de los signos: de la estética de las intensidades a los regímenes de signos», *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Universidade da Coruña (España / Spain), 2049-2058.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoméologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard.

— (1960) *Signes*, Paris: Éditions Gallimard.

— (1964) *Signos*, Barcelona: Editorial Seix Barral.

— (1993) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.

MEYERHOLD, Vsévolod. E. (1982) *Teoría teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos.

MEYER-HERMANN, Eva; PERCHUK, Andrew y ROSENTHAL, Stephanie (eds.) (2008) *Allan Kaprow. Art as life*, London: Thames & Hudson.

NAHUA, Tero (2017) «A thought of performance», *Performance Philosophy Journal*, Vol. 2, 2, 272-285.

NANCY, Jean-Luc (2013) *Corpus*, Madrid: Arena Libros.

NIETZSCHE, Friedrich W. (1973) *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1980) *Ecce Homo, Cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1980) *Humano, demasiado humano*, Madrid: EDAF.

— (1982) *El Anticristo*, Madrid: Ediciones BUSMA.

— (2002) *La Gaya Ciencia*, Madrid: Editorial EDAF.

— (2006) *Fragments póstumos (1885-1889)*, Volumen IV, Madrid: Tecnos.

— (2007) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos.

O'HALLORAN, Kay L.; SINDONI, Maria Grazia; WILDFEUER, Janina (2016) «The expanding galaxy of performing arts: extending theories and questioning practices», *Social Semiotics*, 4, 325-340.

PARCERISAS, Pilar (2004) *Accionismo vienés: Günter Brs, Otto Muehl, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Barcelona: ACTAR D.

PEIRCE, Charles Sanders (1974) *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PÉREZ SAIZ, Manuel (2013) «La investigación creativo-performativa y las modalidades textuales: análisis lingüísticos de textos sobre un mismo tema a partir de dos propuestas de producción diferentes», *RESLA*, 26, 433-456.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (2006) «Discurso sobre la dignidad del hombre», *Ensayos para pensar*, Medellín: Editorial Pi.

PLATÓN (1979) «Cratilo o Del lenguaje», *Diálogos*, México D. F.: Editorial Porrúa.

PUELLES ROMERO, Luis (2002) *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid: Editorial Verbum.

— (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid: Abada Editores.

— (2017) *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, Madrid: Abada Editores.

QUIGNARD, Pascal (1995) *Le nom sur le bout de la langue*, Paris: Éditions Gallimard.

— (2017) *El origen de la danza*, Buenos Aires: Interzona.

— (2006) *Retórica especulativa*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

RICHARDS, Thomas (2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona: Alba editorial.

RODRÍGUEZ, José Luis (1981) *Antonin Artaud*, Barcelona: Barcanova.

ROSEN, Barry y UNTERDÖRFER, Michaela (2007) *Alla Kaprow. 18 Happenings in 6 Parts*, Göttingen: Steidl Hauser & Wirth.

RUIZ, Borja (2012) *El arte del Actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai Editorial.

RUSSOLO, Luigi (1996) «El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista», *Sin Título*, 3, UCLM, 8-14.

SALINAS ARAYA, Adán (2009) «Toque. A propósito de la noción de sentido en Jean Luc Nancy», *Hybris. Revista de Filosofía*, 1, 28-41.

SALTZ, David Z. (2015) «From Semiotics to Philosophy: Daring to Ask the Obvious», *Performance Philosophy Journal*, Vol. 1, 95-105.

SÁNCHEZ, José Antonio (1999) «Pensando con el cuerpo», *Desviaciones*, Madrid-Cuenca: Edita J.A. Sánchez, 13-28.

SARMIENTO, José Antonio (1999) *El arte de la acción. Nitsch. Mühl. Brus. Schwarzkogler*, Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

SCHECHNER, Richard (2006) *Performance Studies. An introduction*, London: Routledge.

SHINER, Larry (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.

SALABERT, Pere (2004) *La redención de la carne*, Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

— (2009) *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel.lí Antúnez: cara y contracara*, Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).

SOLÁNS, Piedad (2000) *Accionismo vienés*, Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea.

SONTAG, Susan (1976) *Aproximación a Artaud*, Barcelona: Editorial Lumen.

STACHELHAUS, Heiner (1990) *Joseph Beuys*, Barcelona: Parsifal.

STANISLAVSKI, Konstantin S. (1986) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, Obras completas, Tomo III*, Buenos Aires: Editorial Quetzal.

TEMKINE, Raymonde (1974) *Grotowski: ensayo*, Caracas: Monte Ávila.

TURNER, Victor W. (1976) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing Company.

— (1988) *El proceso ritual: estructura y anti-estructura*, Madrid: Taurus.

VICENTE ARREGUI, Jorge (1984) *Acción y Sentido en Wittgenstein*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

VV.AA. (2014) *W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno). Comunicados y Hechizos*, Madrid: La Felguera.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1973) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1988) *Sobre la certeza*, Barcelona: Editorial Gedisa.

— (2008) *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Editorial Crítica.

WOOD, Catherine (2007) *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*. London: Afterall.

ZALDÍVAR, Álvaro (2006) «El reto de la investigación creativa y “performativa”», *Revista Eufonía*, 38, 87-94.

— (2008) «Investigar desde el arte», *RACBA*, 1, 47-64.

ZÉPHIR et LE ROY, Maximilien (2016) *L'esprit rouge. Antonin Artaud, un voyage mexicain*, Paris: Futuropolis.

DOCUMENTOS EN LÍNEA Y SITIOS WEB

BATTCKOCK, Gregory and NICKAS, Robert (eds.) (1984) «The Art of Performance. A Critical Anthology», */ubueditions 2010*: ubu.com/ubu

DERRIDA, Jacques (1977) «Decir el acontecimiento ¿es posible?», Edición digital de *Derrida en castellano*: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/index.htm>

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2012) «La destrucción como teatro. El legado de Antonin Artaud», en *Observaciones Filosóficas*, 14:
<http://www.observacionesfilosoficas.net/ladestruccioncomoteatro.htm>

— (2011) «Lectura de Deleuze sobre Artaud», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 75: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/page85.html>

FIAŁKIEWICZ, Sylwia y KOSIŃSKI, Dariusz (eds.) (2018). *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Encyclopedia*: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia>

WALKER, Thomas S. (2019) «History», *The Living Theatre official web*:
<https://www.livingtheatre.org/detailed-history>

Alwin Nikolais Website: nikolaislouis.org

Anna Halprin Digital Archive «Biography»:
<https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/biography>

Archivo Virtual Artes Escénicas. Material crítico y documental sobre creadores escénicos contemporáneos iberoamericanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Ministerio de Economía y Competitividad, Universidad de Castilla La Mancha, I. T. A. U. Cultural:
<http://artesesencicas.uclm.es/>

Electronic Arts Intermix: eai.org

Fales Library New York University (2002) «Guide to the Judson Memorial Church Archive. 1838-1995»:

<https://web.archive.org/web/20060905104546/http://dlib.nyu.edu:8083/falesead/servlet/SaxonServlet?source=judson.xml&style=saxon01f2002.xsl>

Jan Fabre Website: janfabre.be

Laboratorio de Artes Escénicas Jerzy Grotowski, México: lartesmx.bitrix24.site

Linkedin «Jaime Soriano»: <https://mx.linkedin.com/in/jaimesorianomx?trk=pub-pbmap>

Marina Abramović Website: marinaabramovic.com

Performance Philosophy Journal: performancephilosophy.org/journal

Performance research: performance-research.org

Performancelogia: <https://performancelogia.blogspot.com>

Social Semiotics Journal: tandfonline.com/toc/csos20/current

The Grotowski Institute Website: grotowski.net

The Living Theatre Website: Livingtheatre.org

The Museum of Modern Art (MoMa) Website: moma.org

UbuWEb. All avant-garde. All the time: ubu.com

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: theworkcenter.org

ENLACES A VÍDEOS

«Melodrama sacramental. Alejandro Jodorowsky (1965)», publicado el 14/08/2011 en *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=f-jlkgB76LY> [Consulta: 24/07/2019].

«Selbstverstümmelung (1065 Self-Mutilation)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Kurt Kren*: http://ubu.com/film/kren_mutilation.html [Consulta: 24/07/2019]

«Yvonne Rainer. Trio A», *Dailymotion*: <https://www.dailymotion.com/video/x2lrk7> [Consulta: 24/07/2019].

«Scandale de Paradise Now du Living Theatre au Festival d'Avignon. Mediathèque», *En-Scènes. Le spectacle vivant en vidéo*: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html> [Consulta: 24/07/2019].

«The Plastiques by Rena Mirecka, Wrocław 1976. Media. Videos», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/media/video/plastiques-rena-mirecka-wroclaw-1976> [Consulta: 24/07/2019].

«Selected Film Works (1972-1981) », *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Ana Mendieta*: http://ubu.com/film/mendieta_selected.html [Consulta: 28/02/2019].

«Maria – Conception – Action – Hermann Nitsch», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Hermann Nitsch*: http://ubu.com/film/nitsch_action.html [Consulta: 10/03/2019]

«Kardinal (1967)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl*: http://ubu.com/film/muehl_kardinal.html [Consulta: 22/03/2019].

«Manopsychotisches Ballett Part 1», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl*: http://ubu.com/film/muehl_ballett_1. [Consulta: 02/04/2019].

«Manopsychotisches Ballett Part 2», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl*: http://ubu.com/film/muehl_ballett_2.html [Consulta: 02/04/2019].

«Satisfaction (1968) », *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Otto Muehl*: http://ubu.com/film/muehl_satisfaction.html [Consulta: 02/04/2019].

«Hand Movie (1966)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Yvonne Rainer*: http://www.ubu.com/film/rainer_hand-movie.html [Consulta: 26/04/2019].

«The Hands. Marcel Marceau», *Bilibili*: <https://www.bilibili.com/video/av8896580/> [Consulta: 26/04/2019].

«Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square», *Vimeo*: <https://vimeo.com/116572540> [Consulta: 26/04/2019].

«Accumulation with Talking Plus Watermotor (1985)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Dance. Trisha Brown*: http://www.ubu.com/dance/brown_accumulation.html [Consulta: 11/05/2019].

«Dr Faustus-fragment. Media. Videos», *Grotowski.net. Instytut im. Jerzego Grotowskiego*: <http://www.grotowski.net/en/media/video/dr-faustus-fragment> [Consulta: 15/05/2019].

«Huddle (1961)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Dance. Simone Forti*: http://ubu.com/dance/forti_huddle.html [Consulta: 18/05/2019].

«1964-664 Mama und Papa (Materialaktion Otto Mühl)», *Ubuweb. All avant-garde. All the time. Film & Video. Kurt Kren*: http://ubu.com/film/kren_mama.html [Consulta: 18/05/2019].