

:: RESEÑA

Erika Fischer-Lichte

Estética de lo Performativo

Madrid: Abada Editores, 2011.

427 p.

Por Roxana Gómez T.

Pontificia Universidad Católica de Chile

rrgomez@uc.cl



El acontecimiento en la realización y transformación de su instante

Estética de lo performativo, de Erika Fischer-Lichte, fue publicado por primera vez el año 2004 en Alemania. Después de siete años, Abada Editores lo publica en su versión española. El texto devino material bibliográfico obligado de consulta, tanto en su contribución a las investigaciones recientes así también como material de discusión para las distintas cátedras dedicadas al análisis y comprensión del fenómeno de lo escénico. La autora, que otrora fue reconocida por su *Semiótica del Teatro* (1999), hoy toma parte del "giro" que ella misma describe en este libro. Fischer-Lichte se responsabiliza de su giro y rearticula toda la epistemología subyacente en ese estructuralismo que defendía en los noventa, para reposicionarse en el proyecto de elaborar una estética de lo performativo como constructo teórico capaz de contener la discusiones recientes respecto a la práctica escénica, así como también una epistemología que ponga de relieve el acontecimiento como fenómeno y proceso de realización de la experiencia escénica.

Dado que, además de infructuoso, sería injusto tratar de sintetizar la profundidad del análisis y las distintas aristas tratadas por Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo*, el intento que en adelante trazo es rescatar su propuesta principal y en qué medida y cuáles son las conse-

cuencias que ella supone para la teoría teatral y las distintas aproximaciones existentes para lo escénico en la actualidad.

La visión de la autora, que a su vez determina el recorrido de este libro, se funda tanto en una revisión histórico-referencial de los principales hitos que transformaron la producción escénica, como también en una mirada puesta sobre y en relación con las prácticas escénicas en su dimensión experiencial y realizativa. De este modo, instala sus principales preguntas desde el llamado 'giro performativo' de los años sesenta (37), donde identifica un cambio en la concepción práctica de lo escénico, a la vez que en su contemporaneidad surge la acuñación del concepto 'performativo' por parte de la teoría inaugurada por Austin (la cual retomarán, años después, teóricos de otras disciplinas importantes, entre ellos Judith Butler). Es bajo este contexto que Fischer-Lichte analiza la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, cuya realización ilustra ese "giro performativo" presente en las producciones contemporáneas a esta y que coinciden en su surgimiento iniciado en los años sesenta. Es este giro, conformado por prácticas como las de Abramovic, el hito desde donde Fischer-Lichte instala la urgencia de una "teoría estética", la cual sentará sus bases en la premisa que subyace a este nuevo tipo de producción: "En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos" (45). A través de estas distinciones, Fischer-Lichte teje un entramado que se sostiene en el "acontecimiento" como principal opción epistémica y, junto con él, postula el concepto de "Aufführung" (37) –traducido como "realización escénica"¹– como piedra angular en el desarrollo de su "teoría estética de lo performativo".

La superposición y las relaciones que Fischer-Lichte establece entre lo performativo y el "Aufführung" ['realización escénica'] son significativas si las pensamos como lugares análogos, desde donde la autora identifica un espacio de inserción posible, que a la vez le permite y exige proponer un enfoque distinto: "Como otra de las características de lo performativo se podría señalar, por lo tanto, su capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas" (50). En otras palabras, "lo performativo", a la vez que práctica, tiene el poder teórico de visibilizar ese excedente que se escapa a los binarismos (significado/significante, por nombrar alguno), a los que sujeta la hermenéutica o los de la semiótica tradicional setentera. Asimismo, "lo performativo" pone énfasis en la relación que se establece entre su realización material y las nuevas condiciones de producción de conocimiento que de esas realizaciones se desprenden. En suma, cuando Fischer-Lichte propone 'la realización escénica' como fenómeno susceptible de ser estudiado, lo que hace en realidad es centrar la mirada en el proceso total que involucra tanto a quienes "hacen" (llámese actor, performer, etc.) como a quienes participan activa o pasivamente en ese "hacer" (ya sea espectador o copartícipe) e incluso, de igual modo, en "lo hecho". Todos estos componentes a lo largo de su proceso de comunión se afectarán simultánea, transversal y mutuamente, lo que queda ilustrado en las dinámicas que Fischer-Lichte propone en torno a lo que denomina "bucle de retroalimentación". Lo interesante y lo que diferenciaría este tratamiento frente a los procedentes de otras academias que tratan la performance, es que en el caso de la "estética de lo performativo" el concepto "performan-

1 Véase toda la discusión en torno a la elección de "realización escénica" por parte de los traductores en nota al pie de la página 37 de *Estética de lo performativo*. Al respecto, investigadores como Andrés Grumann Sölter (discípulo de Fischer-Lichte) propone "acontecer del acontecimiento" como una mejor traducción, dado que este término destacaría de mejor manera el carácter fenoménico del concepto en su procedencia alemana.

ce” ya no es un constructo que se pueda aplicar a los fenómenos indistintamente, sino que se concibe como un fenómeno que emerge de la experiencia compartida². Ello ocurre e implica una experiencia que podríamos entender como un proceso inserto en unos cuerpos, en unos tiempos y en unos espacios.

Al tratar el concepto de “Aufführung”, Fischer-Lichte reconoce y defiende una tradición fundada por el germanista Max Herrmann en la década del treinta, cuyo principal objetivo político en su estudio será establecer la diferencia entre el teatro y la literatura dramática. La definición que Herrmann hace del teatro es retomada por Fischer-Lichte en este nuevo proyecto: “La realización escénica [Aufführung] acontece *entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente” (66). Este principio de copresencialidad, que antaño fundamentaría la independencia de la práctica teatral respecto a la literatura, es el mismo que vuelve a articular Fischer-Lichte para difuminar y abolir categorías binarias como significado-significante, representación-presentación, entre otras, para dar cuenta de un proceso único, plurivinculante y que remite al acontecimiento en el instante de su acontecer. Es de este modo que “performatividad” adquiere un valor único, erigiéndose como la columna vertebral de una estética de lo performativo que siempre mira y se inserta en la materialidad del “acontecimiento”.

Este instante que acontece es recuperado por Fischer-Lichte en su análisis para entender cómo el proceso perceptivo de ese instante está, en tanto que despliegue de significado, estrechamente ligado a su realización escénica: “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” (283). La autora, además de explicarnos y definir detalladamente los elementos que constituyen el proceso de “realización escénica” [Aufführung], desarrolla la relación entre esos elementos constituyentes y la generación de significado. Fischer-Lichte declara mediante “la producción performativa de la materialidad” (155) y sus posibles afectaciones, que el significado no es algo que ocurra a posteriori, sino que es simultáneo al proceso de percepción: “El de percepción y el de generación de significado son uno y el mismo proceso” (285). Este proceso circular es lo que llama “bucle de retroalimentación autopoiética”, dado, como ya señalamos, por la copresencialidad. Siendo de este modo, el significado tendría dos caracteres que no están dados por un proceso ulterior, sino por su emergencia; esto es, el sentido de urgente (exigido por la percepción del que percibe) y el sentido de emergente (dado que emana de la materialidad de la “realización escénica”).

El modelo propuesto en la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte posiciona el teatro como proceso perceptivo compartido [Aufführung], desde el cual podemos entender de manera transversal cómo acontecen fenómenos experienciales diversos. A través de un lenguaje simple, y con una detenida voluntad para estudiar y referenciar de forma explícita las tradiciones que evoca, la autora revisa y propone una solución posible ante los fenómenos contingentes en la producción artística, teórica y cultural reciente. La estética de lo performativo se plantea entonces como un constructo de comprensión y de despliegue analítico que sobre todo considera el poder

2 Un ejemplo canónico es el uso que de “performance” hace la escuela norteamericana (Instituto Hemisférico). Un artículo que indaga en los posibles usos y significados de la intraducible palabra “performance” es “Hacia una definición de performance”, de Diana Taylor (*Conjunto* 126 (2004): 26-30). Dentro de esta academia se encuentra una diversidad de posturas teóricas que es posible visitar en la compilación de textos que reúne *Estudios avanzados de performance* (2011), reseñado en esta misma revista.

transformativo de la realización escénica, profundizando y recuperando ese instante perceptivo de oscilación, donde tanto el que mira como el que es mirado coparticipan en la “autopoiesis” (325) del acontecimiento que construyen juntos. El paso que da una estética es el abandono de las pretensiones de interpretación intelectualista que una experiencia escénica pueda suscitar –aunque en este contexto suene paradójico. En síntesis, me atrevería a decir, que la estética de lo performativo propuesta por Fischer-Lichte aboga por una defensa de lo escénico desde los principios del teatro, rearticulando las nociones de significado y relevando la “realización escénica” en su dimensión comunitaria. Al menos así se desprende de las intenciones de la autora cuando señala que “se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo el artista que de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscitó en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la performance” (32).