

# La teatrología como ciencia del hecho escénico<sup>1</sup>

Erika Fischer-Lichte

## Resumen

Desde que surgió la teatrología en Alemania se propuso estudiar todas aquellas prácticas escénicas que, presentadas ante un público, conllevaran la interacción de ejecutantes y espectadores. Ello indica la ruptura con la anterior concepción del teatro como el texto dramático llevado a escena, y pone atención en la corporalidad de los participantes en el hecho escénico (ejecutantes y espectadores), así como su continua retroalimentación. Si el evento escénico se estipuló como objeto de estudio de la teatrología, entonces debemos entender cuáles procesos se incluyen en este concepto; o sea, lo que se debe entender como puesta en escena (performance). En este trabajo se plantea un concepto de puesta en escena desde la teatrología actual.

Palabras clave: teatrología, puesta en escena, corporalidad, percepción, presencia, representación.

## Abstract

### Theatre Studies as a Science of Performance

Theatre Studies as a field was developed in Germany to study different kinds of performances, with a special interest on the ways performers and spectators interact. This perspective departed from the earlier conception of theatre as dramatic text, and placed the focus of study on the physicality of the participants and the continuous feedback of actors and spectators during the performance. If the performance event constitutes the subject of Theatre Studies, then we need to address how the concept

---

<sup>1</sup> N. de la T. Título en alemán: *Theaterwissenschaft als Wissenschaft von Aufführungen*. A este último término, en plural, se optó por verterlo en singular en tanto que refiere a un carácter genérico; es decir que se trata de la ciencia que estudia las diversas prácticas o hechos escénicos. La palabra en alemán *Aufführung* significa actuación, presentación, representación o ejecución; aquí, refiriéndose a la presentación de algo en escena, es decir de acciones que, en su acontecer, son percibidas por alguien. Con el fin de evitar reiteraciones excesivas, en el texto se usarán como sinónimos hecho escénico, evento escénico y puesta en escena, si bien se privilegiará este último término cuando la autora se refiera específicamente al concepto que explica en su artículo.

of performance is understood, and which of its aspects are to be studied within this field. We here discuss the development of Theatre Studies from a contemporary perspective.

Key Words: Theatre Studies, performance, embodiment, perception, non-fictional presence, fictional interpretation.



La historia del teatro, particularmente la historia del teatro en lengua alemana, se consideró inicialmente un tema propio de las letras alemanas, comparable a la historia del teatro griego para la filología clásica o al teatro isabelino para las letras inglesas. En la transición del siglo XIX al XX varios profesores impartieron los primeros cursos de historia del teatro en las universidades alemanas: Max Herrmann en Berlín, Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y, un poco después, Carl Niessen en Colonia. Por lo general, esto tenía lugar en el ámbito de las letras alemanas pero, notablemente, en el caso de Hugo Dinger, en el contexto de una estética general.

Cuando a principios del siglo XX se proclamó, y luego se instituyó la teatrología (*Theaterwissenschaft*) en Alemania como disciplina universitaria autónoma, se marcó una ruptura radical respecto de la concepción de teatro dominante en el siglo XIX. Desde los primeros esfuerzos tendientes a acentuar la literatura dramática durante el siglo XVIII, prevaleció en general la idea del teatro no sólo como institución moral (Schiller), sino también como un arte literario. Hacia el final del siglo XIX se avalaba el carácter artístico del teatro exclusivamente por su relación con la obra dramática basada en textos literarios. Aunque Goethe en su texto dialogado *Sobre la verdad y la verosimilitud de las obras de arte* (1798), ya había formulado la idea, con respecto a la ópera, de que el carácter de arte debía ser otorgado por la puesta en escena y no por los elementos individuales involucrados en su creación, como el texto dramático o la partitura. Richard Wagner tomó esta idea y la desarrolló en su texto de 1849, *La obra de arte del futuro*. Sin embargo, para la gran mayoría de sus contemporáneos decimonónicos, el carácter artístico de una representación teatral lo acreditaba solamente el texto o la música. Todavía en 1918, el crítico

de teatro Alfred Klaar, en una polémica contra la incipiente teatrología, escribió: “La escena puede reclamar su valor total, sólo si la literatura le atribuye contenido”. De acuerdo con esta opinión, el teatro se consideraba como materia de la literatura, y la ópera y el ballet como objetos de la musicología.

Por su parte, el fundador de la teatrología berlinesa, especialista en literatura alemana del medievo e inicios de la época moderna, Max Herrmann (1865-1942), se refirió a la puesta en escena. Abogó por el establecimiento de una nueva ciencia del arte –la teatrología– con el argumento de que no es la literatura lo que constituye al teatro como arte, sino la puesta en escena: “[...] la puesta en escena es lo más importante [...]” (1914, 118). No se detuvo en un simple cambio de enfoque desde el texto literario hacia la puesta en escena, sino que llegó a afirmar una diferencia fundamental entre los dos:

El teatro y el drama [...] son, en mi opinión, [...] originalmente opuestos, [...] ya que en esencia sus signos no pueden dejar de mostrarse una y otra vez: el drama es la creación literaria individual, el teatro es producto del público y sus servidores (1918).

Dado que ninguna de las disciplinas existentes incluía la puesta en escena como su objeto de estudio, sino sólo textos o artefactos, en consecuencia debía crearse una nueva disciplina dedicada al estudio de la puesta en escena. Por tanto, la noción de “puesta en escena” [*Aufführung* o performance] requería la determinación cuidadosa de un concepto clave.<sup>2</sup> Para lograr esto, era necesario crear una nueva disciplina independiente por lo que, entre 1910 y 1930, Herrmann puso sus esfuerzos tendientes a ese objetivo en diferentes escritos. La relación entre actor y espectador fue su punto de partida y el centro de sus reflexiones:

[El] sentido original del teatro [...] consiste en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos colaboran: participantes y espectadores. [...] El público está implicado como coprota-

<sup>2</sup> N. de la T. En los siguientes párrafos la autora resume el apartado relativo al concepto de “puesta en escena” (*Der Begriff der Aufführung*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “El concepto de realización escénica” en el capítulo II de *Estética de lo performativo* (2011). La traducción al inglés del mismo libro (*The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, 2008) utiliza el término *performance* para lo que en este artículo se denomina “puesta en escena”.

gonista. Como si el público fuera el creador del arte teatral. Hay tanta participación de quienes hacen la fiesta teatral, que no se pierde su carácter social básico. En el teatro siempre existe una comunidad social (Herrmann 1981, 19).

Mientras que el interés del crítico literario y del crítico teatral se había centrado exclusivamente en lo que sucedía en el escenario, preguntándose acerca de los medios por los que el texto literario subyacente se interpretaría y si la representación de las obras literarias sería la apropiada, Herrmann llamó la atención sobre la relación entre actores y público. Planteó que se trata de una puesta en escena en la que todas las personas en la sala estaban involucradas, incluyendo al espectador. Incluso fue tan lejos como para decir que realmente era el público el único que debía entenderse como creador del arte teatral.

Así Herrmann redefinió la relación entre actores y público. Los espectadores no aparecen más como observadores sensibles o distanciados de las tramas actuadas en el escenario, a las que atribuyen un significado específico con base en sus conocimientos y observaciones. Tampoco se les considera decodificadores de mensajes formulados en los actos o modos de hablar de los actores. La participación creativa de los espectadores no queda en absoluto limitada a su imaginación. Se trata más bien de procesos corporales que suceden entre los actores y los espectadores. De esta manera, Herrmann ve realizada la actividad creativa del espectador “en una íntima empatía, en una vaga réplica de la producción actoral, en la percepción no tanto a través del sentido de la vista, sino más a través del sentir corporal, en un impulso secreto de ejecutar los mismos movimientos, de producir el mismo tono de voz en la garganta” (Herrmann 1930, 153).

Así se resalta que, para el desarrollo de la puesta en escena y para la experiencia que los espectadores pueden hacer en ella, “lo teatralmente más determinante [es] el participar de los cuerpos y del espacio reales” (*Ibid.*). Entonces, en la puesta en escena no se trata de que el espectador entienda ciertos significados remitidos a través de los actores, como los motivos, pensamientos, sentimientos y estados emocionales representados por el intérprete de un personaje, o mediante el espacio ficticio de un palacio, bosque o valle fluvial. Es más determinante “el participar de los cuerpos y de los espacio reales”, justo aquello que sucede *entre* los actores y los espectadores.

La actividad del espectador no se concibe sólo como una actividad

de la imaginación, como pareciera ante una lectura fugaz de este pasaje, sino como un proceso biológico. Este proceso se realiza mediante la participación en la puesta en escena, específicamente a través de la percepción que se efectúa no sólo en el ojo y el oído, sino también en la sinestesia del cuerpo, el “sentimiento del cuerpo”.

Asimismo, el público reacciona no sólo a las acciones corporales de los intérpretes, sino también al comportamiento de los demás espectadores. Herrmann señala, en consecuencia, que

siempre habrá en el público individuos no aptos para revivir internamente la producción actoral y, por lo general, también disminuyen el desempeño de los individuos predispuestos a la empatía, debido al contagio emocional en el conjunto del público que, si bien resulta en ocasiones muy favorable, aquí sin embargo se torna inconveniente (Herrmann 1930, 153).

Así también se afecta el desarrollo de la puesta en escena de manera total y negativa. Con la presente reflexión sobre el papel del espectador como “coprotagonista” en la puesta en escena se desarrolló una nueva configuración del teatro y, en consecuencia, un nuevo concepto.

Cuando Goethe declaró a la puesta en escena como una obra de arte, tenía en consideración la interacción de los más diversos elementos y artes, tales como la poesía, la retórica, la declamación, la mímica, la arquitectura, la plástica, la pintura, la música, o sea sólo las actividades escénicas y la disposición del escenario. Herrmann, en cambio, entendía la puesta en escena como un acontecer que se lleva a cabo entre actores y espectadores, entre escenario y público, y en el cual consecuentemente todos participan. Él no llegó a esta nueva definición del concepto de puesta en escena por sí solo a través de caminos puramente teóricos o de reflexiones obtenidas de la historia del teatro. Es mucho más probable que lo haya logrado a partir de observar las representaciones teatrales de su tiempo, sobre todo las de Max Reinhardt (1873-1943).

Max Reinhardt, quien primero fungió como actor desde 1894, luego como director teatral desde 1900 y, a partir de 1903, como director artístico en Berlín, siempre creó para sus producciones nuevas disposiciones espaciales en las cuales instó a los espectadores a salir de la posición observadora del teatro a la italiana (*Guckkastentheater*). Con ello permitía una nueva relación entre los actores y el público. Por ejemplo, en la pan-

tomima *Sumurun*, presentada en 1910 en el Deutsches Theater de Berlín, Reinhardt hizo poner una pasarela llamada *hanamichi* atravesando la butaquería, tal como se emplea en el teatro japonés kabuki. En ella ocurrían los eventos, en medio de los espectadores. Aquí se acercaban los actores tanto a estos últimos, que pudieran haberlos tocado, como lo remarcó un crítico con motivo de la puesta en escena en Nueva York.

Este acercamiento corporal de actores y espectadores fue característico también para las producciones de Reinhardt en las tragedias griegas de *Edipo* (1910) y la *Orestíada* (1911) en el Circo Schumann de Berlín. Aquí los coros fluían entre el público, los actores aparecían por detrás y en medio del público, tal como el crítico Siegfried Jacobsohn remarcó: “las cabezas de los espectadores [apenas] se diferenciaban de las cabezas de la comparsa, cuyos integrantes están efectivamente entre el público” (Jacobsohn 1912, 51). Y Alfred Klaar –quien como ya se dijo respecto del debate con Max Herrmann sobre la primacía el texto literario por encima de la puesta en escena– deploraba en la *Orestíada*:

La división del espectáculo en el espacio: adelante, entre, debajo y atrás de nosotros, este constante verse obligados a cambiar el punto de vista, este asedio de los intérpretes en la sala, donde los personajes con sus trajes de oropel, sus pelucas y sus maquillajes se nos acercan demasiado, los diálogos sostenidos a gran distancia, los repentinos gritos desde cualquier parte, que nos asustan y nos desorientan; todo esto es confuso, no ayuda, sino que destruye la ilusión (1911).

Si seguimos el argumento del crítico, era evidentemente imposible para los espectadores construir la ilusión de una realidad ficticia y sumergirse en ella. Más bien, tenían que adoptar una nueva posición con respecto a los actores y los demás espectadores. La puesta en escena sucedía literalmente entre los actores y los espectadores. Cuando el crítico se queja de que se rompía la ilusión con tales procedimientos, lo que enfatiza es la imposibilidad de los espectadores para apreciar los cuerpos de los actores representando personajes y el espacio figurando un lugar ficticio; más bien los espectadores eran confrontados con los “cuerpos reales” y el “espacio real”, y de tal manera tenían que situarse a sí mismos como “cuerpos reales” en el “espacio real”. Se puede decir que para la creación de su concepto de puesta en escena, Herrmann se inspiró y recibió un impulso importante gracias a las producciones de Reinhardt.

Acorde a su definición de que la puesta en escena ocurre entre los actores y los espectadores y de que derivan de las actividades de ambos y de su interacción, Herrmann destaca la fugacidad y transitoriedad de la puesta en escena, lo cual se distingue fundamentalmente de los textos y los artefactos y su fijación y transmisibilidad. Por ello, al ampliar la definición del concepto de puesta en escena, no tomó en cuenta los textos, ni artefactos como la decoración. Justamente polemizaba en contra de la pintura escénica naturalista o hasta la expresionista y las caracterizaba como “un error básico y determinante” (Herrmann 1930, 152), aunque en varias ocasiones les atribuyó un valor artístico. En su opinión, todo aquello era innecesario para la definición de la puesta en escena. La específica pero también efímera materialidad de la puesta en escena está constituida más bien, de manera ejemplar, por los cuerpos de los actores, los cuales se mueven en y alrededor del espacio. “En el arte de la actuación [...] está lo que define la producción teatral”, sólo él crea “la obra de arte pura y real, que el teatro es capaz de producir” (*Ibid.*). En este sentido Herrmann parece menos interesado en el personaje surgido de un mundo ficticio, creado por el arte de la actuación; más bien se enfoca, como ya se dijo, en el “cuerpo real” y el “espacio real”. Entendía entonces el cuerpo del actor en el espacio escénico no como el mero portador de sentido, tal como se había naturalizado desde el siglo XVIII, sino que tomaba en cuenta el cuerpo y el espacio en su “realidad” particular.

También en este aspecto se pueden encontrar analogías sobresalientes en el teatro de Max Reinhardt. Por consiguiente, los nuevos espacios teatrales como el *hanamichi* o el teatro-arena del Circo Schumann, no servían para representar ciertos espacios ficticios de una nueva manera. Más bien, en tanto “espacios reales”, inauguraban nuevas posibilidades de salir a escena, de moverse y, en general, para actuar. Correspondientemente, a los espectadores se les introdujo a formas de percepción y de experiencia inusitadas, sobre todo en lo que se refería a la corporalidad del actor. Por ello, respecto de la escenificación de *Edipo* y la *Orestíada*, muchos críticos reclamaban que los actores dirigían la atención de los espectadores de manera especial al uso del cuerpo. Por un lado se referían a la comparsa, sobre todo a los “caminantes desnudos”, los cuales “corrían con faroles por encima de la orquesta escaleras arriba hacia el Palacio y regresaban como unos salvajes” (Jacobsohn 1910), sin que se les pudiera adjudicar alguna función o significado. De ellos se burlaba Alfred Klaar en su reseña sobre la *Orestíada*. Criticaba los “sorprendentes entrelazados

corporales y los juegos de cadenas humanas, que la dirección poetizó en el Aischylos de ayer”, y se mofaba: “Los caminantes con el torso desnudo cumplían nuevamente con su deber y, doblándose en el suelo, formaban una exhibición gimnástica que recordaba a una atracción visual” (1911).

Por otro lado la crítica se dirigía contra la actuación de los protagonistas. Jacobsohn se quejaba de “el entretenimiento enervante de masas de espectadores que se habían educado con corridas de toros” (Jacobsohn: 1912, 49), y describía, como especial escarmiento, la siguiente escena de la *Coéforas*, la segunda parte de la *Orestíada*:

Quando Orestes quiere golpear a su madre, basta con empujarla fuera de la puerta del palacio, agarrarla cerca de la puerta y después del duelo verbal regresarla de un empujón al palacio. Aquí la caza escaleras abajo hacia la pista, riñe con ella a diestra y siniestra, y después la jala demasiado lentamente escalera arriba. Es espantoso (Jacobsohn: 1912, 49ss).

En todos estos ejemplos se les hacía tomar conciencia a los espectadores de los “cuerpos reales”, mediante la manera especial en que los actores usaban el cuerpo. Al mirar los cuerpos, estos veían disminuido su carácter de portadores de significados como mediadores de un personaje dramático. Más bien remarcaban a los espectadores su más cruda y evidente corporalidad. Los críticos polemizaron en contra porque, a su modo de ver, una representación teatral debía cumplir el objetivo de comunicar el significado de un texto literario, al recrear una determinada ilusión del mundo ficticio de la obra, en el cual las figuras dramáticas obraban de una manera supuestamente dada por el texto.

Contra estas concepciones atentaron tanto la práctica teatral de Max Reinhardt, como la definición del concepto de puesta en escena de Max Herrmann. Esta determinación del concepto fue la que originó y legitimó el establecimiento de una nueva disciplina universitaria; porque cuando el teatro se define con base en la puesta en escena y no mediante el texto o la partitura –que encuentran en ella su aplicación–, no se puede investigar de manera apropiada con principios ni métodos exclusivos de la literatura o la música. Los estudios literarios y la musicología no están suficientemente calificados, o son inadecuados, para la investigación del teatro. Se requiere más bien de una nueva disciplina cuyo objeto de estudio es la puesta en escena; por lo que es necesario desarrollar teorías y métodos adecuados para tal objeto de estudio. En este punto estaban



de acuerdo todos los estudiosos de la literatura, sobre todo en Alemania, aunque no se ocuparan exclusivamente del teatro. Por ello la teatrología fue fundada en este país como ciencia de la puesta en escena.

Sin embargo no hubo acuerdo en cuanto a los tipos de puesta de escena válidos como objeto de estudio para la recién fundada disciplina. Mientras Max Herrmann concebía el teatro como una forma específica de arte y a la teatrología como una nueva disciplina artística que en particular debía estudiar el teatro de arte, el interés del estudioso de letras alemanas Arthur Kutscher (1878-1960) se dirigía sobre todo al teatro popular en el sur de Alemania y otras regiones de Europa, en las cuales pervivían la tradición de representación de la pasión de Cristo y otras formas de teatro popular. Ambos tipos de teatro se distanciaban claramente de los estudios literarios, así como de una unificación de las formas de teatro esparcidas por Alemania (Kutscher 1946).

Carl Niessen (1890-1969) hizo más avances en esa dirección; fundó la teatrología en Colonia y sentó las bases para el Museo del Teatro en esa ciudad, con su colección de *Theatralia*. En su artículo “Las tareas de la teatrología” (1927) propuso que la nueva disciplina debía referirse a los estudios etnológicos en vez de los estudios literarios, pues su núcleo lo formaban “las expresiones primitivas del impulso de representación mímica en los niños y los pueblos de un nivel cultural bajo [*sic*]”, así como “los dramas clásicos de la literatura nacional alemana”. Posteriormente (1948-1958), en su *Manual de teatrología*, desarrolló más ampliamente su concepto de una teatrología con orientación etnológica y, en una compilación que suena ambiciosa, listaba fiestas, procesiones, ceremonias, juegos, funerales y otros rituales de las más variadas culturas y épocas, como objetos de estudio de la teatrología. De forma correspondiente, demandó una enorme ampliación del campo de aplicación de la teatrología. A diferencia de Herrmann, eran Kutscher y Niessen quienes no veían la necesidad de definir más exactamente el concepto de puesta en escena. Ambos partían de la noción de mímica, la cual definían como una condición antropológica especial, o sea como el impulso humano innato de realizar corporalmente distintos estados mentales o anímicos.

Kutscher y Niessen no llegaron a profundizar en el concepto de mímica en el que se enfocaban, ni explicaron dicha noción como un instrumento heurístico para investigaciones futuras, y que justificara adecuadamente la nueva disciplina; es decir, para fundamentar a la teatrología como la ciencia de la mímica y, respectivamente, conectarla con la

etnología o la antropología. Es de notar que, a pesar de ello, los fenómenos mencionados por Kutscher y Niessen sí se pueden incluir en el concepto de puesta en escena, tal como lo definió Herrmann en sus esfuerzos por aclarar adicionalmente dicha noción.<sup>3</sup>

Con base en la concepción del término de puesta en escena se respondió a la pregunta sobre la utilidad de la teatrología que surgió al inicio del siglo xx en Alemania, ya que el concepto define el teatro y no existía disciplina que lo hiciera. Por ello se debe suponer que, para Max Herrmann, el objeto de interés principal para la nueva disciplina era la puesta en escena del teatro contemporáneo que él mismo observó, ya que era la única accesible de manera inmediata para el investigador. En tanto que las otras ciencias del arte (historia del arte, estudios literarios y musicología) se entendían a sí mismas como disciplinas histórico-hermenéuticas, parecía casi obvio que la recién fundada ciencia del arte también se conceptualizara como histórico-hermenéutica y dirigiera su atención a las puestas en escena del pasado. Hasta los años setenta del siglo pasado, en las universidades, la teatrología estuvo orientada en gran medida hacia la historia del teatro. Apenas en esa década emergió un debate con las formas teatrales contemporáneas, sin duda también como consecuencia de un teatro institucional radicalmente diferente.

En otros países se instituyó la teatrología como una disciplina universitaria autónoma bajo otros fundamentos y, en algunos, en distintos periodos. Por ejemplo, en los Estados Unidos se desarrolló, por un lado, al inicio del siglo xx en varias universidades e instituciones de educación superior a partir de la oferta de estudios no académicos, tales como dramaturgia, actuación, oratoria, expresión verbal, los cuales en muchos casos se unieron en una escuela de oratoria, en donde se enseñaba expresión oral, comunicación, radio, televisión, cine y teatro. Por otro lado, se fundó la teatrología como una disciplina histórico-hermenéutica autónoma por mediación del teatrólogo austriaco Alois Nagler quien, como Max Herrmann, se dedicaba a la historia del teatro y dio clases en Yale desde los años treinta. En oposición a las dos direcciones denominadas “estudios del teatro” (*Theatre Studies*), en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York, el teatrólogo y director Richard Schechner planteó hacia 1980 un nuevo programa con el título de “estudios del performance” (*Performance Studies*). Éste reunía a teatrólogos, teóricos

<sup>3</sup> Para la historia de la teatrología en Alemania véase Corssen 1997, Fischer-Lichte 1994 y 1999, Klier 1981, Münz 1998.

de la danza, musicólogos, antropólogos y etnólogos, y proclamaba como sus objetos de estudio las prácticas escénicas y los performances, tanto los producidos por artistas del performance, como los rituales de las culturas más variadas. Las razones para esta reorientación fueron, por un lado, el constreñido concepto de teatro que predominaba a fines de los sesenta en los Estados Unidos, y que sólo designaba al teatro basado en un texto literario y no al teatro musical ni a la danza-teatro, mucho menos a los tipos de teatro popular; por otro lado, el desarrollo de nuevas formas de teatro que iniciaron en los sesenta. Resulta interesante cómo en los estudios del performance emergieron dos de los afanes que fueron importantes para la génesis de la teatrología en Alemania en la primera década del siglo xx: el enfoque en la puesta en escena como evento (Herrmann 1930), y la ampliación del concepto de teatro, que implica la puesta en escena teatral y aquello que el etnólogo Milton Singer llamó “performance cultural”, el “evento escénico cultural”, como los rituales, las ceremonias y el juego en las diferentes culturas (Niessen).<sup>4</sup>

La instauración de la teatrología en Alemania, según su reordenación desde los años setenta, y la introducción de los estudios del performance en los Estados Unidos sucedieron, en cada caso, en una época de cambio cultural. La razón para tales renovaciones se relaciona estrechamente con su respectivo cambio cultural. De ahí que no puede existir sólo *una* respuesta para cada época y cultura del porqué de la necesidad de una ciencia del teatro. La pregunta tiene que replantearse según sea el caso. El establecimiento de la teatrología al inicio del siglo xx en Alemania y su readecuación desde los setenta, no sólo en los Estados Unidos y Alemania sino también en muchos otros países del mundo occidental, así como la fundación más o menos simultánea de la teatrología como disciplina universitaria en muchas culturas no-occidentales, llevan a la conclusión de que para la teatrología no puede ser productiva una estrecha definición del teatro basada en un texto literario. Por el contrario, es más prometedor tomar como punto de partida el concepto de puesta en escena, como afirmaban Max Herrmann con anterioridad, y los estudios del performance desde los años setenta. Por esta razón la teatrología se entiende como la ciencia del hecho escénico. Sus focos de interés los constituyen eventos escénicos de los más variados tipos.

Si las puestas en escena se estipulan como objetos de estudio de la

<sup>4</sup> Para la historia de la teatrología en los Estados Unidos de América véase sobre todo Jackson 2004. Para el concepto de performance cultural véase Singer 1959, xii ss.

teatrología, entonces tenemos que entender cuáles procesos se tienen que incluir en este concepto; o sea, lo que se debe entender como puesta en escena [o performance]. La definición del concepto de Herrmann aparece indudablemente innovadora, pero aun incompleta. Se requiere hacer una aclaración del concepto. En ese caso la pregunta no es “¿Qué son las puestas en escena?”, pues tal cuestionamiento demanda una respuesta definitiva. Más bien se formula: “¿Qué se puede y se debe entender hoy día como puesta en escena en el marco de la teatrología?” Una pregunta así se puede responder de diferente manera según las condiciones. Cada nueva respuesta produce nuevos planteamientos, perspectivas y posibilidades para la teatrología. Finalmente se debe determinar un planteamiento del concepto de puesta en escena desde una perspectiva actual.<sup>5</sup>

Este planteamiento se desarrollará en cuatro tesis que se referirán a: 1) la medialidad, 2) la materialidad, 3) la semioticidad y 4) la esteticidad de los eventos escénicos. Estas tesis se desarrollaron recurriendo a las puestas en escena teatrales y al performance artístico de hoy en día, pero pretenden valer para todo hecho escénico.<sup>6</sup>

Primera tesis: *Una puesta en escena se crea a partir de la interacción de todos sus participantes, o sea, del encuentro entre ejecutantes<sup>7</sup> y espectadores.<sup>8</sup>*

Una puesta en escena se da en y a partir de la copresencia corporal de ejecutantes y espectadores. Para que pueda suceder se tienen que reunir dos grupos de personas, “ejecutantes” y “observantes” –en donde la afiliación a los grupos se puede cambiar en el curso del evento escénico–, en un momento dado y en un lugar específico y compartir ahí una situación y un rango de tiempo. La puesta en escena se crea a partir de sus

---

<sup>5</sup> Para este concepto de puesta en escena véase Fischer-Lichte 2011. N. de la T. En la edición española se emplea el término de “realización escénica” (en vez de puesta en escena); término que remite, al menos en México, al proceso de producción de un montaje y no a su presentación ante un público.

<sup>6</sup> Para las tesis que se expondrán aquí véase Fischer-Lichte 2004.

<sup>7</sup> N. de la T. La autora usa en su artículo tres vocablos que en español significan actor: *Schauspieler*, *Darsteller* y *Akteur*. Sin embargo establece una distinción; mientras que las primeras dos palabras las emplea para referirse al actor de teatro, el término *Akteur* lo aplica para remitir a quien ejecuta acciones escénicas, no exclusivas del teatro. Por esa razón se ha optado por verterlo como ejecutante.

<sup>8</sup> N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 3 (*Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “La copresencia física de actores y espectadores” de *Estética de lo performativo* (2011).

encuentros: de sus confrontaciones, de sus interacciones.

En un hecho escénico rigen diferentes condiciones a las de la producción y recepción de textos y otros artefactos. Mientras los ejecutantes realizan acciones: se mueven por el espacio, gesticulan, manipulan objetos, hablan y cantan, los espectadores perciben sus acciones y reaccionan a ellas. Aunque parte de estas reacciones puede transcurrir como puramente 'interna', es decir como procesos imaginativos o cognitivos, la mayoría son reacciones perceptibles.

Este tipo de reacciones son percibidas tanto por otros espectadores, como por los ejecutantes: las sienten, escuchan o ven. A su vez estas percepciones producen reacciones perceptibles de los ejecutantes y de los otros espectadores. Lo que sea que realicen los ejecutantes, tiene efectos en los espectadores, y lo que hagan los espectadores, afecta a los ejecutantes y a los demás espectadores. En este sentido la puesta en escena sucede en su transcurrir. En otras palabras, se crea a sí misma a partir de las interacciones entre ejecutantes y espectadores. Por ello su curso no es completamente programable ni predecible. Se presta a un alto grado de contingencia. Lo que sucede en su acontecer no es predecible desde el inicio del hecho escénico. Algo surge sólo como consecuencia de ciertas interacciones durante la puesta en escena. Esto vale para prácticas escénicas en general, y no sólo para aquellas que buscan deliberadamente la participación de los espectadores, lo que refuerza considerablemente lo contingente que se adhiere a todo hecho escénico.

Si bien los ejecutantes realizan acciones decisivas para el transcurso de la puesta en escena, no son capaces de controlarlo. Al final, el hecho escénico es realizado por todos los presentes sin que uno de los grupos en particular lo pueda planear, dirigir o controlar completamente. Se evade del dominio de cada uno. En este sentido es ingobernable. Lo que sucede en el transcurso de una puesta en escena es frecuentemente emergente. Todos los participantes son cocreadores; participan en diferente medida y manera en el hecho escénico sin poderlo determinar individualmente.

De ahí se dilucida que una puesta en escena –sin importar el género– ocurra al mismo tiempo como un proceso social. En ella se encuentran diferentes grupos que pueden negociar y regular sus relaciones de diferentes maneras. El proceso social se convierte en político si en una puesta en escena se inicia una lucha por el poder entre ejecutantes y espectadores, o entre diferentes espectadores que intentan forzar una cierta definición de relaciones, puntos de vista, valores, convicciones, formas de

comportamiento. Como cada individuo toma parte en diferente grado en el hecho escénico, tanto como se deja influir por él, nadie participa de forma 'pasiva'. Cada quien es corresponsable de aquello que sucede durante la puesta en escena. Quien permanece, declara con ello su fundamental acuerdo con lo que sucede. Quien no concuerda, puede intentar con su crítica y su visión imponerse o hasta abandonar el lugar. Quien participa carga consigo una parte de la responsabilidad.

La primera tesis tiene grandes consecuencias no sólo para la teatrología, sino también para las ciencias sociales. Porque si uno toma como punto de partida que en una puesta en escena todos los participantes están de una u otra manera involucrados, participando en ella o dejándose influir por ella, entonces apenas se puede mantener la tesis de la manipulación, ampliamente propagada en las ciencias sociales. En esta se determina que en las fiestas políticas y otros tipos de eventos masivos, los organizadores pueden dirigir y controlar a los grupos poblacionales participantes y manipularlos en dirección de lo que quieren los grupos de poder. Eso quiere decir que los organizadores serían capaces de dirigir y controlar el desarrollo del evento escénico y aplicar con éxito estrategias de producción que pudieran dominar a un pasivo, 'inocente' público de una manera calculada y desencadenar un comportamiento deseado. En cambio, si se parte de la idea de que la presencia en un hecho escénico significa aprobar y compartir la responsabilidad, entonces no se puede hablar de manipulación o sólo se puede hablar de ella con reserva.

Segunda tesis: *Lo que se muestra en las puestas en escena sucede siempre 'aquí y ahora' (hic et nunc) y se experimenta de especial manera en el momento presente.*<sup>9</sup>

Las puestas en escena no disponen de un artefacto material fijo y transmisible; son fugaces y transitorias, se crean en su presencia, en su constante ser y pasar, en su autopoiesis. Esto no excluye de ninguna manera que en ellas se empleen objetos que permanecen al acabar el hecho escénico y que se pueden conservar como huellas de su realización. Aun así, la puesta en escena se pierde irreversiblemente al finalizar; nunca se deja repetir exactamente como antes. La materialidad del

---

<sup>9</sup> N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 4 (*Zur performativen Hervorbringung von Materialität*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado "Sobre la producción performativa de la materialidad" de *Estética de lo performativo* (2011).

evento escénico sucede de manera performativa y sólo aparece por un momento en el tiempo.

Lo que se muestra en el desarrollo de una puesta en escena se remonta a las intenciones, las figuraciones y los planes de determinados individuos. En el proceso de producción escénica (*Inszenierung*)<sup>10</sup> se determina cuáles elementos aparecen en qué momento y en qué ubicación, cómo se mueven a través del espacio y en dónde y en qué momento deben volver a desaparecer, aparte sobresale lo que se muestra de las interacciones anteriormente mencionadas. Por ello se debe diferenciar claramente entre el concepto de producción escénica y el de puesta en escena. Mientras que ‘producción escénica’ refiere a la intencionada y planeada producción performativa de la materialidad, la ‘puesta en escena’ incluye toda la materialidad performativa que produce en su transcurrir. Esto vale para la corporalidad del hecho escénico, tal como la espacialidad y la sonoridad.

Debido a la copresencia física de ejecutantes y espectadores, se le adjudica un significado especial a la corporalidad. En las puestas en escena se tiene que tomar en cuenta tanto el cuerpo fenoménico como el cuerpo semiótico. Los ejecutantes aparecen siempre en su ser-en-el-mundo corporal, sin importar si se trata de un actor, un político, un deportista, un chamán, un bailarín o un compañero ‘normal’ de interacción. De su cuerpo fenoménico sale una irradiación específica que los otros participantes/espectadores sienten físicamente. En muchos casos parece que emana un flujo de energía que se transmite a los espectadores y les da energía. El ejecutante se experimenta a sí mismo de una manera especial e intensamente actual. Al mismo tiempo el espectador que capta este flujo de energía, se experimenta a sí mismo de forma singular e intensamente actual.

Tercera tesis: *El cuerpo fenoménico del ejecutante y del espectador es la razón existencial de cada puesta en escena: en la vida diaria, en las artes y en las prácticas escénicas culturales.*<sup>11</sup>

En las puestas en escena, el específico estado fisiológico, afectivo, energético y motriz del cuerpo fenoménico de los participantes afecta de

<sup>10</sup> N. de la T. Su traducción literal es “escenificación”, que en español es sinónimo de puesta en escena. Sin embargo, con *Inszenierung* la autora se refiere al proceso previo a la presentación ante público.

<sup>11</sup> N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 5 (*Emergenz von Bedeutung*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “Emergencia de significado” de *Estética de lo performativo* (2011).

inmediato al cuerpo fenoménico de otros y, respectivamente, es capaz de provocar estados fisiológicos, afectivos, energéticos y motrices especiales. Así también, con frecuencia se presenta el cuerpo fenoménico como un cuerpo semiótico. Sea en una interacción, en un ritual o en una puesta en escena teatral, quien toma la posición de espectador siempre va a sentir no sólo la corporalidad fenoménica del otro, sino también se preguntará lo que quiere decir un ceño fruncido, un brazo levantado o cruzar por la sala, o al menos si tiene significado alguno.

Mientras que hasta ahora en el hecho escénico se le ha prestado más atención al cuerpo semiótico, el cuerpo fenoménico de ejecutantes y espectadores ha permanecido prácticamente soslayado. El cuerpo fenoménico y el semiótico están inextricablemente unidos y aunque, naturalmente, el cuerpo fenoménico se puede pensar sin el semiótico, lo contrario no es posible. Ambos se pueden conectar de manera productiva al concepto de corporalidad. De esta manera el actor resalta su cuerpo fenoménico de una manera muy especial, que se experimenta con frecuencia como presencia y *al mismo tiempo* como figura dramática, por ejemplo Hamlet. En la puesta en escena el actor expone tanto su presencia como el personaje, los cuales no existen apartados de los procesos de corporalidad; más bien ambos son creados por estos procesos.

Otro punto de vista revela como trascendental el concepto de corporalidad. Abroga el milenarismo dualismo sobre cuerpo-alma, o cuerpo-mente/conciencia, pues dilucida que no puede existir el espíritu, o bien la conciencia, fuera del cuerpo; que el alma en este sentido sólo se puede tener y pensar como corporalizada. En las puestas en escena ya no se concibe el ser humano a partir del dualismo cuerpo-mente, sino como mente corporalizada, como *embodied mind*.<sup>12</sup> Cuando en un hecho escénico aparece el cuerpo fenoménico de los ejecutantes como mente corporalizada, el público lo percibe actual de una manera especial. El flujo de energía que emanan los hace presentarse como mente corporalizada y así se vivencian intensamente actuales. A la vez esto abre la posibilidad

---

<sup>12</sup> N. de la T. Se verterá el término *embodied mind* –que la autora utiliza en inglés– como mente corporalizada, porque esta última palabra está constituida con el mismo grupo de morfemas derivativos que corporalidad (corporal, corporalización), a diferencia de ‘corporizada’ (corpóreo, corporeidad, corporización). Asimismo, se considera que da una idea más cercana a que lo aludido forma parte del cuerpo humano. En cambio, corporización se refiere a todo tipo de cuerpo, incluso de materias inertes. El término *embodied* también ha sido traducido al español como encarnado, incorporado, encorporado.



de que el espectador receptivo se experimente a sí mismo como mente corporalizada e intensamente actual.

De manera comparable aparecen en las atmósferas espacios, objetos, olores y sonidos, y se experimentan también intensamente actuales. Las atmósferas carecen de una ubicación específica, como explica Gernot Böhme, pero aun así colman el espacio. No pertenecen sólo a los objetos o a los individuos que parecen emanarlas, ni a quienes ingresan a un espacio y las sienten físicamente. Por lo general son lo primero que captan los espectadores/visitantes, los “envuelve” y les permite una particular experiencia del espacio. Esta experiencia no se puede explicar con base en elementos individuales del espacio –por ejemplo su extensión, ciertos objetos, olores, sonidos. Cada cual por sí solo no crea la atmósfera, sino la interacción de todo aquello que regularmente se planea bien durante el proceso de producción escénica. Böhme define las atmósferas como “espacios a los que le da color la presencia de objetos, personas o constelaciones ambientales, o sea, sus éxtasis. Ellos mismos son esferas de la presencia de algo, su realidad en el espacio” (Bohme 1995, 33). Con el concepto de “esferas de presencia” se apunta a un determinado modo de presencia. Böhme especifica esto mejor como “el éxtasis de las cosas”, como una manera en la que un objeto aparece ante el receptor como particularmente presente. No sólo se puede pensar como éxtasis a los colores, los olores y los sonidos –o sea, las llamadas cualidades secundarias de un objeto–, sino también a sus cualidades primarias, tal como la extensión y la forma. Tal éxtasis hace que las cosas afecten hacia el exterior y aparezcan ante quienes las perciben como especialmente actuales; se impone sobre su atención.

Asimismo, la repentina presencia de un fenómeno es condición para un nuevo modo de percibir, una forma enteramente diferente de constituir significado. Quizá se perciba primero en su ser fenoménico; pero luego, cuando la atención se aparta de su foco de percepción y comienza a divagar, entonces se conectan el significante con sus significados, y las más diversas asociaciones (imágenes, recuerdos, sentimientos, pensamientos) que estos constituyen. Cabe preguntar si tales asociaciones suceden según ciertas reglas, o sea si son predecibles. Más bien se puede suponer que “invaden” a los espectadores por azar, aunque con frecuencia después parezcan justificables. El enfoque de percepción de la actualidad en los fenómenos emergentes, y su respectiva separación de contextos predeterminados, logra evidentemente condiciones favorables para que

los perceptores se trasladen a un estado comparable con el de Proust al oler y saborear la magdalena.<sup>13</sup> Las asociaciones pueden integrarse a casi cualquier contexto que se desee, ya sea que se establezca una conexión inmediata o a través de una serie de mediaciones. Sin embargo, rara vez se puede crear esta conexión consciente e intencionalmente. Las asociaciones suceden más bien sin que se les invoque o se les busque. Suceden por sí mismas, se incorporan a aquél en cuya conciencia surgen al percibir cierto objeto. Quien percibe no puede disponer de ellas libremente. Las asociaciones lo invaden, y él puede en el mejor de los casos intentar desplazarlas concentrando su atención en la actualidad del objeto percibido.

A la oscilación perceptual entre concentrarse en el fenómeno en su autorreferencia y las asociaciones que puede provocar lo llamo categoría de presencia. Ésta se diferencia de la categoría de representación. Percibir el cuerpo del actor como su físico estar-en-el-mundo fundamenta la categoría de presencia. Por el contrario, percibirlo como imagen de un personaje establece la categoría de representación, la cual exige relacionar cada percepción con la figura dramática. La primera categoría crea significado como ser fenoménico de lo percibido, y este significado puede producir muchos otros que, preponderantemente, no corresponderán a lo percibido. Mientras que la segunda aporta significados que, en su conjunto, constituyen al personaje.

Cada una de las categorías genera significados según otros principios que se hacen prevalentes cuando se estabiliza una categoría: En la categoría de representación todo lo que se percibe se refiere a un personaje, a cierto mundo ficticio o a un orden simbólico específico. Los significados así producidos crean en su totalidad la figura dramática, el mundo ficticio o el orden simbólico. Estos últimos constituyen el objetivo del proceso de percepción. Los elementos que no se perciben como signos de tal universo ficticio, no se toman en cuenta en un posterior proceso de generación de significados. Por ello se pasan por alto otros elementos, o sea que desde un inicio quedan fuera del proceso de percepción. Los significados producidos a partir del universo ficticio afectan la dinámica del proceso de percepción, de tal manera que solamente se seleccionan aquellos elementos que el sujeto percibe en relación con el personaje y su mundo. Al estabilizarse esta categoría, sólo se siguen percibiendo los elementos que

---

<sup>13</sup> N. del Ed. La autora se refiere a una escena del libro *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust (1913), en el que el aroma de un biscocho tipo “magdalena” mojado con té detona en el protagonista una avalancha de recuerdos de la infancia.

son relevantes para el sujeto con relación a la generación del personaje, el mundo ficticio y el orden simbólico, y se ponen de relieve los significados que únicamente promueven este propósito. En este sentido, el proceso perceptual se lleva a cabo con base en un objetivo y parece ser predecible hasta cierto grado.

En la categoría de percepción de la presencia rigen principios totalmente diferentes. Los significados del ser fenoménico del cuerpo u objeto percibido crean por su lado significados asociativos, algunos de los cuales ya no refieren a lo percibido. El proceso de percepción se complementa dependiendo de cuáles significados emergen en el consciente y cuáles elementos aparecen en el espacio. Un significado determinado provoca que la percepción se dirija hacia un elemento específico y lo capte en su ser fenoménico, originando un nuevo significado. Este a su vez hace aparecer otros significados creados por asociación, los cuales afectan a uno u otro elemento percibido y así *ad infinitum*. Cuando se estabiliza la categoría de percepción de la presencia, los procesos de percepción y generación de significados se desenvuelven de manera impredecible y, en este sentido, “caótica”. Nunca se puede predecir qué significado guiará a la percepción a qué elemento. Paradójicamente, en este caso la estabilidad de la categoría implica gran imprevisibilidad. Por ello el proceso de percepción se desarrolla como un proceso totalmente emergente. Es la categoría de presencia, la autorreferencialidad, la que crea los significados sólo como emergentes y sobre los cuales el perceptor no tiene dominio.

En el momento del salto de una categoría a otra sucede una ruptura, una discontinuidad. Se crea un estado de inestabilidad. Coloca al perceptor entre ambas categorías, lo traslada a un estado intersticial o liminal. La dinámica del proceso de percepción asume en cada salto, en cada inestabilidad, un cambio de dirección. Así, el proceso pierde aleatoriedad y se convierte en direccionado, o bien, pierde su finalidad y empieza a divagar. Cada cambio de dirección conduce muy probablemente a la percepción de algo diferente –o sea a aquello que se incorpora a esa categoría estabilizante y que contribuye a su estabilización– y, con ello, a la generación de otros significados. Entre más suceda este salto, más se convierte el perceptor en un trashumante entre dos mundos, entre dos categorías de percepción. Asimismo se hará cada vez más consciente que no tiene dominio sobre las transiciones. Es cierto que puede, y querrá, intentar “ajustar” nuevamente la posición de su percepción hacia la categoría de presencia o a la categoría de representación. Sin embargo, pronto será

consciente que el salto se realiza sin que lo haya querido, que se le escapa, le sucede, o sea que, sin poder evitarlo, se encontrará en el estado intermedio. En ese momento experimenta su percepción como emergente, como desprovista de su voluntad y su control, como fuera de su libre y entera disposición, pero al mismo tiempo como efectuada conscientemente.

Esto quiere decir que los saltos conducen la atención del perceptor tanto al proceso de percepción mismo como a su dinámica específica. La percepción no será evidente mientras se realice hacia, y en, una de las categorías y en tanto ésta se haya estabilizado; es más, al perceptor le parecerá muy natural distraer todo el tiempo su atención hacia las asociaciones, apartándola de los fenómenos presentes, o bien, dirigir su atención solamente a los fenómenos que parecen conducir hacia la meta deseada: crear un personaje, un mundo ficticio o un orden simbólico. En cambio, en el momento del salto el propio proceso de percepción se pone de manifiesto y con ello se convierte en objeto perceptible. El perceptor comienza a percibirse a sí mismo como perceptor, lo cual crea significados específicos que a su vez producen más significados que afectan a la dinámica del proceso de percepción, y así sucesivamente. También a partir de ello el proceso de percepción toma un nuevo giro. Tanto lo percibido como los significados generados parecen cada vez menos predecibles. El perceptor cobra cada vez más conciencia de que no se le transmiten significados, sino que es él quien los formula y que pudo haber generado significados totalmente diferentes si, por ejemplo, el salto de una categoría a otra hubiera ocurrido más tarde o con menor frecuencia.

Cuarta tesis: *Las puestas en escena se caracterizan por ser acontecimientos. El tipo particular de experiencia que las propicia representa un modo especial de experiencia liminal.*<sup>14</sup>

Las puestas en escena no pueden comprenderse adecuadamente como obras sino como acontecimientos, pues al crearse el hecho escénico mediante la interacción de ejecutantes y espectadores, en un proceso autopoietico, no se puede hablar de una obra. Cuando concluye el proceso autopoietico que genera la puesta en escena, no da como resultado un evento escénico; más bien se acaba el hecho escénico. Ya pasó, se ha

<sup>14</sup> N. de la T. En este apartado la autora resume el capítulo 6 (*Die Aufführung als Ereignis*) de su libro *Ästhetik des Performativen* (2004), que en su versión española corresponde al titulado “La realización escénica como acontecimiento” de *Estética de lo performativo* (2011).

perdido irremediabilmente. Existe sólo como, y en, el proceso de la realización; existe sólo como acontecimiento. Como acontecimiento, la puesta en escena –a diferencia de la producción escénica– es única e irrepetible.

En el evento escénico los participantes se experimentan como sujetos que contribuyen a determinar su curso y que al mismo tiempo pueden ser afectados por él. Viven el hecho escénico como un proceso estético y, al mismo tiempo, social y hasta político, en donde las relaciones se negocian, las luchas de poder se dirimen, las comunidades se crean y se vuelven a disolver. Sus percepciones resultan tanto de la categoría de presencia como de representación. Lo que tradicionalmente en nuestra cultura se han considerado oposiciones que se pueden resumir en parejas de conceptos –sujeto autónomo vs. sujeto extradeterminado, cultura vs. sociedad/política, presencia vs. representación–, en las puestas en escena no se experimentan como “uno u otro”, sino como “uno y otro”. Los antagonismos se presentan en colaboración.

Cuando los contrarios se unen, de modo que uno y otro pueden tener lugar simultáneamente, entonces la atención se dirige a la transición de un estado al otro, a la inestabilidad, la disolución, que son experimentados como acontecimiento. Se abre el espacio entre los opuestos, un “intersticio”. Así, lo intersticial se convierte en una categoría privilegiada que remite al limen entre los espacios, a la condición de umbral. Es decir, el estado de liminalidad hacia el que las prácticas escénicas transportan a sus participantes. Esta peculiaridad la hicieron evidente y perceptible Marina Abramovic y su compañero Ulay en su performance *Imponderabilia* (1977, Galleria Comunale d'Arte Moderna en Bolonia, durante el evento *La performance oggi: settimana internazionale della performance*), en el cual simultáneamente reflexionaban. El performance consistía en que los espectadores accedían el portón del museo entre los cuerpos desnudos de los dos artistas: entrar en el umbral, estar en él, atravesarlo y volver a abandonarlo; es decir, la transición como tal, el estado intersticial, constituía la puesta en escena. Difícilmente se puede señalar con más énfasis que en el hecho escénico los espectadores deben proceder para entrar en un estado de liminalidad.

Además de instrumentos para la descripción y el reconocimiento del mundo, los pares conceptuales dicotómicos sirven también, y principalmente, como reguladores de nuestro actuar y nuestro comportamiento. Su desestabilización no sólo acarrea una perturbación de la percepción

del mundo, de uno mismo y del otro, sino también desequilibra las reglas y normas que guían nuestro comportamiento. A partir de los conceptos dicotómicos se pueden deducir diferentes marcos conceptuales como “esto es teatro/arte” o “esto es una situación social o política”. Estos marcos detentan las normas para un comportamiento correcto en su respectiva situación. Se logran situaciones de liminalidad cuando las puestas en escena propician el choque de marcos aparentemente contrarios o distintos, cuando suscitan la confrontación de valores diferentes o diametralmente opuestos, de manera que todos tienen validez y se anulan simultánea y recíprocamente. Estas situaciones ubican al espectador entre reglas, normas, categorías, lo transportan a una situación de crisis.

La experiencia de tal crisis, como experiencia de una desestabilización de la experiencia de uno mismo, del otro y del mundo, a menudo va acompañada de fuertes sensaciones y sentimientos, de cambios fisiológicos, energéticos, afectivos y motores. En dichos cambios se articula la vivencia de la crisis, es decir, que se concientiza y se vivencia primero como una transformación del estado corporal. El estado de liminalidad se experimenta antes que nada como una transformación física. Por el contrario, es probable que el volverse consciente de los cambios físicos ocasione un estado umbral, a veces incluso en forma de crisis. Esto es aplicable sobre todo para sensaciones y sentimientos intensos, como los provocados en el sujeto perceptor durante y a partir del acto de la percepción por algo que surge repentinamente en el espacio, sobre todo si se trata de un fenómeno vinculado a un poderoso convencionalismo. Este tipo de sentimientos intensos pueden desatar muchas veces impulsos que hacen que efectivamente algunos entren en acción, con lo cual se alcanza un nuevo estatus, el del ejecutante, y al mismo tiempo se implementan y se ponen a prueba nuevas normas.

La puesta en escena transporta al espectador a un estado que lo enajena de su entorno cotidiano y de sus normas y reglas vigentes, sin mostrarle el camino para lograr una reorientación. Este estado puede ser experimentado tanto de manera placentera como dolorosa. Las transformaciones por las que atravesará son de naturaleza diversa. Se trata sobre todo de cambios pasajeros, que subsisten mientras dura la puesta en escena o bien durante algunos momentos de ella. Entre dichos cambios se puede contar con las transformaciones físicas: fisiológicas, afectivas, energéticas y motrices, pero asimismo con una modificación de facto como la del estatus de espectador al de ejecutante, o bien la creación de una comu-

nidad de ejecutantes y espectadores o también sólo de espectadores. Estas transformaciones se efectúan muy perceptiblemente durante la puesta en escena, no obstante apenas duran más allá de su final. Si la experiencia de la desestabilización de la percepción de sí mismo, del otro y del mundo, y la experiencia de pérdida de normas y reglas vigentes realmente guían a una reorientación de cierto sujeto y su percepción de la realidad y la de sí mismo y, en este sentido, a una transformación prolongada, es asunto que se determina en cada caso particular. Puede suceder también que, tras abandonar el espacio escénico, el espectador rechace su desestabilización momentánea por absurda e infundada y busque regresar a su previa percepción de sí mismo, del otro y del mundo; o bien que permanezca en su estado de desorientación y, muy posteriormente, a base de reflexiones, logre una nueva orientación o vuelva a sus anteriores órdenes de valores y conducta. Esto no cambia el hecho de que ha vivido su participación en el evento escénico como una experiencia umbral. La experiencia estética en puestas en escena se lleva a cabo como una experiencia umbral. Esta difiere de la experiencia umbral del ritual principalmente con base en dos criterios válidos sólo en la práctica ritual, a saber, el de permanencia (irreversibilidad) y el del reconocimiento social. Las transformaciones realizadas como experiencia estética se pueden revertir –casi nunca duran siquiera al final del hecho escénico– y no requieren de aceptación social. Una experiencia umbral como tal sólo es posible si los espectadores se desenvuelven como parte activa, del actuar creativo.

La experiencia estética en puestas en escena, entendida como liminal, no conduce a la experiencia umbral que tiene lugar en los rituales, donde hay un cambio de estatus socialmente sancionado, o un cambio de identidad, sino a una transformación de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo en los individuos que participan en la puesta en escena. Esto no sólo es válido para el artista sino también para el espectador. En este sentido, la transformación del sujeto puede ocurrir en y mediante el hecho escénico, y también puede persistir más allá del fin de la puesta en escena.

Como se puede observar en el concepto de puesta en escena aquí esbozado, se pueden investigar las prácticas escénicas según los respectivos intereses científicos, bajo diferentes planteamientos y empleando distintos enfoques teóricos y metodológicos. Por tanto, los análisis del hecho escénico, como los estudios de historiografía teatral, pueden realizarse de múltiples maneras (véase Fischer-Lichte 2014).

## Bibliografía

- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Corssen, Stefan. 1997. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Fischer-Lichte, Erika. 1994. "Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: eine bedenkenswerte Konstellation". En *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, eds. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann, pp. 13-24. Tübingen: Gunter Narr.
- \_\_\_\_\_. 1999. "From Text to Performance. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany". *Theatre Research International*. 24.2: 168-178.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción de Óscar Cornago. Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge.
- Herrmann, Max. 1914. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, parte II. Berlin: Weidmann.
- \_\_\_\_\_. 1918. "Bühne und Drama". *Vossische Zeitung*, 30 de julio, prólogo del Prof. Dr. Klaar.
- \_\_\_\_\_. 1930. "Das theatralische Raumerlebnis". *Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Beilage zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25.II: 152-163.
- \_\_\_\_\_. 1981. "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts" (1920). En *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, ed. Helmar Klier, pp. 15-24. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jackson, Shannon. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Jacobsohn, Siegfried. 1912. *Das Jahr der Bühne*, vol. I. Berlin: Verlag der Weltbühne.
- \_\_\_\_\_. 1910. *Die Schaubühne* 46, 17 de noviembre.
- Klaar, Alfred. 1911. *Vossische Zeitung*, 14 de octubre.
- Klier, Helmar (ed.). 1981. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kutscher, Arthur. 1936. *Grundriß der Theaterwissenschaft*. München: Kurt Desch.
- Münz, Rudolf. 1998. "Theater: eine Leistung des Publikums und seiner Diener". En *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, eds. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler, pp. 43-52. Berlin: Fannei und Walz.
- Niessen, Carl. 1927. "Aufgaben der Theaterwissenschaft". En *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst* 17: 44-49.
- \_\_\_\_\_. (1948-1958). *Handbuch der Theater-Wissenschaft*. 3 volúmenes. Parte I *Daseinsrecht und Methode, Ursprung und Wert der dramatischen Kunst* (1949). Parte II *Ursprung des asiatischen und griechischen Dramas aus dem Toten- und Ahnenkult* (1953). Parte III *Drama, Mimus und Tänze in Asien* (1958), Emsdetten: Lechte.
- Singer, Milton, ed. 1959. *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.

Traducción del alemán: Martha Toriz y Steffen Hess.