

José F. Zúñiga

(ed.)

Autonomía y valor del arte

Granada, 2017

COLECCIÓN
AISTHESIS
ESTÉTICA Y TEORÍA
DE LAS ARTES

5

Director

José Francisco Zúñiga García (Universidad de Granada)

Comité asesor

Carmen Rodríguez Martín (Universidad de Granada)

José García Leal (Universidad de Granada)

Sixto J. Castro (Universidad de Valladolid)

Alberto Ruiz de Samaniego (Universidad de Vigo)

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra)

José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca)

Jorge Juanes López (Universidad de Puebla, México)

Leopoldo La Rubia de Prado (Universidad de Granada)

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: libreriacomares@comares.com. Antes de aceptar una obra para su edición, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación «Actualidad de la hermenéutica. Nuevas tendencias y autores» (FFI2013-41662-P), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y los Fondos Estructurales de la Unión Europea (FEDER) para el período 2014-2018.

Ilustración de portada:

elgolpe.net

© Los autores

© Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208

18220 Albolote (Granada)

Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

ISBN: 978-84-9045-610-1 • Depósito legal: Gr. 1693/2017

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

Sumario

INTRODUCCIÓN, José F. Zúñiga	1
I	
AUTONOMÍA Y VALOR	
El paradigma de la autonomía del arte, José F. Zúñiga	11
Autonomía (del arte) ¿Para qué?, Lluís X. Álvarez	27
Desinterés estético y autonomía del arte en la construcción de la matriz ideológica moderna, Francisco J. Falero Folgado	45
Autonomía y resistencia en el arte contemporáneo, Albert Moya Ruiz	61
La formación artística de comunidades como estrategia estética: subversión, evasión y peligros, Adrián Pradier	83
Una aproximación a la relación arte-vida desde la estética de lo cotidiano, Gloria Luque Moya ..	103
El carácter genuino del arte como causa de su valor de autonomía, Swantje Martach	117
II	
POSICIONES FILOSÓFICAS	
El valor del arte para una fenomenología de la experiencia estética en la época del nihilismo, Agustín Palomar Torralbo	137
Pequeños dioses crean mundos ideales en imagen: valor estético y autonomía del arte según Max Scheler, Miguel Armando Martínez Gallego	159
Ortega y los usos políticos del arte, Sergio Requejo Pérez	183
El valor del arte más allá de lo humano: acerca del proyecto poético de Roger Caillois, Nicolas Petel-Rochette	209
Decirlo todo y no decirlo todo. La literatura y su ley en el pensamiento de Jacques Derrida, Juan Evaristo Valls Boix	231

III

PLURARIDAD DE LAS ARTES

Leni Riefenstahl y el problema de la autonomía del arte en el cine: la escisión entre la forma y el contenido en <i>El triunfo de la voluntad</i> (1935), <i>Marcos Jiménez González</i>	245
La (in-)discutible autonomía de la música, <i>Miguel Salmerón Infante</i>	259
La autonomía como norma en el arte musical chileno, <i>Cristián Díaz O'Ryan</i>	273
No tener las manos quietas: reflexiones sobre la autonomía del arte a través de algunos dibujos de las vanguardias en soportes no hegemónicos, <i>Irene García Chacón</i>	291
Arte en superficie. Imagen, síntoma y verdad para la historia del arte desde el psicoanálisis, <i>Carlos Caranci Sáez</i>	307
Arquitectura contemporánea e imaginario político, <i>Oscar del Castillo Sánchez</i>	327
SOBRE LOS AUTORES.	343

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE COMUNIDADES
COMO ESTRATEGIA ESTÉTICA:
SUBVERSIÓN, EVASIÓN Y PELIGROS

ADRIÁN PRADIER

INTRODUCCIÓN

La idea de la autonomía del arte se asocia a la pretendida capacidad del artista para liberarse de los compromisos y exigencias de la praxis cotidiana en el desarrollo de su arte. Su labor sería así distinta de otras actividades desde el punto de vista de la producción, tanto como desde la perspectiva de su recepción, en tanto que la praxis artística sería capaz de promover una actitud distinguida y un empleo distintivo de los artefactos por parte de los usuarios, en este caso, los espectadores, derivándose también la idea de la autonomía del disfrute estético, como facultad fundadora igualmente de su propia norma. Esta diferencia resitúa la actividad artística en un rango único, que extiende el alcance de su sentido sobre la idea de su especificidad sustantiva, lo que le otorga su autonomía y, con ella, la posibilidad de desplegar su propia legalidad práctica. En síntesis, la particular potencia del concepto de autonomía del arte descansaría así en la idea de que se trata de (1) una actividad productiva de corte práctico distintiva por cuanto el propio productor es capaz de establecer los límites normativos donde se negocian, revisan y acuerdan las relaciones estatutarias entre todos los miembros involucrados en el proceso de creación y (2) que requiere de sus consumidores la previa adopción de un tipo de actitud singular y un uso concreto radicalmente diferente de los adoptados hacia otro tipo de objetos y actividades. Esto quiere decir, cuanto menos, que la condición del artista como ciudadano no es absolutamente *tópica*, o sea, definida y articulada por las condiciones sociales, políticas, económicas, ideológicas y culturales del lugar y del tiempo al que pertenece, sino que participa de una cierta indefinición *paratópica*, pues no sólo habita y actúa en los espacios habituales de la praxis cotidiana, sino que es también com-

petente para transitar los espacios intersticiales que definen las distintas actividades humanas y frente a las cuales define la suya propia.

Es evidente que este modelo se caracteriza en gran medida por la radical oposición que mantiene frente a aquellas otras perspectivas en las que no se considera autónoma la actividad artística ni en relación al ordenamiento moral a cuyo servicio debería plegarse, sea establecido de antemano, o aplazado en la promesa futura de una vida buena; tampoco lo es en lo tocante al estatuto de la realidad que debe representar o asume desmontar por motivos epistemológicos o educativos; ni, por último, en cuanto al trazado social que debería defender o atacar. En el caso de la filosofía de Platón, ejemplo tradicional que aglutina esos tres órdenes de acción bajo los que ha de replegarse la autonomía del artista, se descalifican precisamente «las artes plásticas por su labor deformadora, y la poesía y la música por su labor desmoralizadora»¹. En ambos casos se acusaba un riesgo de desmontaje de la moral, de la gnoseología y, por ende, de la propia gestión política. Y aun en el caso de que el poeta desarrollara su obra desde una perspectiva autónoma, libre y capaz de dibujar un marco de legalidad propio que le permitiera disponer entre sus objetivos los medios y cauces de negociación para que su trabajo remara en beneficio de la Justicia, del acontecimiento noético de la Verdad y del posterior descenso productor y revelador en dirección al interior de la Caverna, este paso dependería enteramente de una decisión del artista, y no de una suerte de intelectualismo moral. Dicho de otro modo, las disposiciones normativas de su marco de legalidad vendrían dadas en segundo lugar, siendo el resultado de una elección previa que, al cabo, resulta dependiente este de la autonomía absoluta de quien *de facto* lo es. Sus acciones pueden así albergar motivaciones e intereses bien distintos a los de la ciudad, siendo como es además el depositario de un poder magnífico, capaz de realizar una subversión casi mágica de las posiciones de partida del espectador, revelado en su poder para «hechizar»² incluso a «los mejores de entre nosotros»³ mediante cierto tipo de relatos que (1) distorsionan las imágenes de hombres de provecho, generando modelos educativos inapropiados y contrarios a la moral, mostrando escenas de la incapacidad del héroe para contener su llanto al hallarse en desgracia⁴; (2) activan el mecanismo de lo cómico ante situaciones que el espectador consideraría vergonzosas de sucederle a

¹ Sixto Castro, *En teoría, es arte*, Salamanca: Edibesa, 2005, p. 51.

² Plat. *Resp.* 607, κηλεῖν.

³ *Ibid.* 605c, οἱ γὰρ που βέλτιστοι ἡμῶν.

⁴ *Ibid.* 605d.

él mismo —con el riesgo añadido de que termine él mismo convirtiéndose en un comediante—⁵; y, por último, (3) despiertan los placeres del sexo, de la ira y, en suma, «todos los apetitos, dolores y placeres en el alma»⁶. Del riesgo de la autonomía no se deriva tan sólo el problema de honestidad relativo a un arte que no puede responder de sus propios objetos de conocimiento y que, sin embargo, los transmite impunemente⁷, sino también la habilidad del mismo para influir perniciosamente en el carácter de los hombres. En resumen, la prohibición de actuar en la ciudad para aquellos poetas que no renuncien a su autonomía, al decir de Platón, se convierte así en un imperativo filosófico: «la razón nos lo imponía»⁸.

Sabemos, no obstante, que existe una motivación más profunda para la limitación de la actividad artística, y que se remonta a la «antigua disputa entre la filosofía y la poesía»⁹: el creador, fundamentalmente el poeta trágico, termina revelándose como el rival a combatir en el dominio del discurso sobre la praxis cotidiana, sobre su alcance, objeto y destinatarios, en tanto que puede llegar a ofrecer un modo distinto de aprehenderla. En ese sentido, la legalidad específica a la que conduce su autonomía puede llegar a acoger un discurso alternativo en torno a ciertos asuntos que, sin abandonar la vía de una comunicación discursiva con sus espectadores, sea capaz de alterar la visión tradicional sobre un tema en particular. Un buen ejemplo lo representa la *Medea* de Eurípides, que arroja contra la versión habitual de la infortunada esposa de Jasón no sólo las sombras que acompañan al elocuente personaje, sino también las luces que permiten al espectador comprender los motivos, *haciéndose cargo* de ellos, que le llevan a cometer su crimen, facilitando en esa misma medida el ejercicio de la prudencia. Incluso del perdón. Eurípides no apoyaba la *condena* habitual en la que la mitografía había colocado al personaje, aunque tampoco trazaba una imposible *justificación* de sus actos, sino una invitación general para, mediante la irreductible experiencia del espectador, al reconocimiento en uno mismo de esa misma posibilidad de cometer crímenes, si no iguales en contenido a los de Medea, sí muy parecidos en cuanto a su estructura. Eurípides logró abrir así en la vida griega un espacio de negociación en torno al alcance de la culpabilidad, el papel de la responsabilidad o la

⁵ *Ibid.* 606c.

⁶ *Ibid.* 606d, καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ.

⁷ Cf. Id. Ion. 541e-542a; cf. *Resp.* 598e-605c.

⁸ Id., *Resp.* 607b, ὁ γὰρ λόγος ἡμᾶς ἴρει.

⁹ *Loc. cit.*, ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ.

necesidad de superar concepciones maniqueas en situaciones éticamente complejas¹⁰, restaurando de esa forma la necesidad del ejercicio de las virtudes de la débil medianía, no tan racional como razonable, tales como el ejercicio de la comprensión, el perdón y el reconocimiento de la fragilidad humana en su dimensión irreductiblemente trágica.

Eugenio Trías, escribiendo una encantadora apología de Platón, ensayaba en 1976 la tesis de que el movimiento producido por el artista antiguo desde su ascenso *erótico* hacia la Belleza hasta el retorno *productivo* de vuelta a la Ciudad, que habría articulado gran parte del programa artístico (neo)platónico y su amplio margen de influencia, se rompió tras la experiencia de la Modernidad, lo que generó una oposición entre el «ámbito 'espiritual' del arte» y el «ámbito 'material' de la sociedad civil», el «área subjetiva del deseo» y el «área objetiva de la praxis productiva»¹¹. Y una de las consecuencias más reconocibles de esa quiebra se concretó en la exigencia programática de la autonomía del arte, elegida también como forma de resistencia al sometimiento del sujeto a intereses ajenos a los indicados por su propia norma. Será este proceso el que permita comprender, especialmente tras la experiencia de las vanguardias, la cuestión acerca del arte, una vez puesto sobre la mesa de negociación el imperativo de revisar las relaciones estatutarias entre productores y receptores. Liberada así la praxis artística de funciones y compromisos extraartísticos que *en general* y tradicionalmente se le habían asignado, así como de los que recibía cada una de las disciplinas *en particular* —en forma, por ejemplo, de cláusulas poéticas o imperativos tradicionales—, hubo de afrontar el hecho «irrevocable» de la autonomía del arte¹², pero también la consecuente obligación de justificar su presencia en el mundo, su sentido y su contribución. De algún modo, la conquista de la autonomía trajo consigo la distancia en relación al espectador y el precio de la autorreflexión. Bajo los preclaros términos de Luigi Pareyson, «el artista inventa no sólo la obra, sino su legalidad»¹³.

Esta concepción *fuerte* de la autonomía facilita la consideración de que precisamente porque el artista *puede* desligarse de sus obligaciones cotidianas, en calidad de sujeto simultáneo de distintas praxis ordinarias,

¹⁰ Sobre los límites de la voluntariedad y la responsabilidad en el caso del *Áyax* de Sófocles, *vid.* Bernard Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp. 68-85 (hay traducción española desde 2011: *Vergüenza y necesidad*, Madrid: Machado Libros, 2011).

¹¹ Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 49.

¹² T.W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004, 10.

¹³ Luigi Pareyson, *Conversaciones de Estética*, Madrid: Visor, 1988, p. 30.

puede también ejercer su actividad artística de una forma ciertamente absoluta, pura, en el sentido de libre de interferencias. Una imagen que se corresponde con la de quien trabajando en una atalaya de observación —o de retiro—, es capaz de generar, mantener o incrementar grupos de consumidores más o menos autorizados de sus productos, capaces de trasladar al resto de la ciudadanía *tópica* los resultados de su quehacer *paratópico*. Es como si el prisionero de la caverna, ya liberado, fuera capaz de influir en sus antiguos camaradas, pero desde un afuera indeterminado e incumpliendo el requisito platónico del descenso¹⁴. Según esta idea, la experiencia del arte puede ser reveladora y activadora de procesos subversivos, sin perder por ello un ápice de su independencia. Desde la perspectiva de esta recepción artística, Menke considera así que existen, al menos, dos modelos en el abordaje de la obra de arte como hecho estético singular: (1) la autonomía del arte, desde el que se aspira a la generación en el usuario de una experiencia estética dimensionada como acontecimiento específico, autónomo en relación a otro tipo de eventos experimentables por el sujeto, pero por eso mismo de «validez relativa», al quedar limitado a la «esfera de la experiencia basada en el valor específicamente estético de lo bello»¹⁵; y, por otro lado, (2) la soberanía del arte, desde donde se pone el acento fundamentalmente en la posibilidad de generar en los espectadores una experiencia capaz, con base en su distinción, de «arruinar el predominio de la razón extraestética, construyendo así la instancia de una crítica en el acto de la razón»¹⁶.

Los dos modelos expuestos, resultado de una intensa labor de síntesis, parten de tres características sustantivas: (1) la irreductibilidad de la experiencia del espectador en relación a la propuesta artística, (2) el carácter extraordinario de la misma y (3) su carácter autotélico. La diferencia más relevante entre ambos radica en que la validez absoluta del segundo deriva de su potencia para cristalizar en instrumento de combate y resistencia. En este sentido, no le falta razón a Jordi Claramonte al indicar que el «primer arte» declarada y programáticamente autónomo de la Ilustración ya «tenía una fortísima carga política»¹⁷: por expresarlo en términos conocidos, la exigencia de una disposición anímica que favoreciera la demora del

¹⁴ Plat. *Resp.* 519c-d.

¹⁵ Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997, p. 14.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Jordi Claramonte, *La república de los fines*, Murcia: CENDEAC, 2011, p. 60; *cf. id.*, *Arte de contexto*, Donostia/San Sebastián: Nerea, 2010, pp. 63-64.

espectador en lo genuinamente estético, en lugar de procurar una tendencia hacia la búsqueda de intereses personales, cognitivos o académicos¹⁸, implicó, en gran medida, una renuncia a otro tipo de discursos y razones que, por loables que fueran para la construcción de juicios sobre lo moral, lo social o lo económico, comportaban también una idea de sometimiento en el ámbito de lo estrictamente poético. Sometimiento frente al que se activaban los mecanismos de una conciencia rebelde *in fieri* en sus deseos de resistencia *de facto*.

Ahora bien, en el caso de que el arte pudiera ser acicate de agitación social y cambio político, sigue siendo preciso abordar el interrogante acerca de las dificultades para comprobar la eficacia de las estrategias artísticas de alteración o negación del discurso oficial y, en consecuencia, los resultados de los procesos iniciados y dirigidos contra la realidad que se pretende cuestionar. Sirviéndonos de la tesitura en la que se situaba el propio Adorno, la autonomía del arte puede embarrancar en los términos de un discurso afirmativo, ideológicamente complaciente en relación a la realidad social contra la que se dibuja, burgués, destinado a los placeres privados y a la programación de unas afinidades más selectivas que electivas; puede también fracasar al negar una lectura inmediata de la existencia humana para elaborar, desde elecciones discursivas, juicios de existencia que, en consecuencia, harán que el propio arte se cancele en tanto que arte —aunque haya rendimiento social—; o puede también procurar que la negación se realice desde una posición radical en la que se salvaguarde no sólo la autonomía de la actividad, sino el valor político de una negación que, en la esperanza de generar la irritación crítica del espectador y enfrentarse al continuo aplazamiento de sentido de la obra, permita encauzar la génesis de un discurso crítico auténtico. Este último planteamiento postula así la existencia de estrategias artísticas (1) capaces de subvertir los valores dominantes, (2) sin renunciar a la dimensión esencialmente estética de las propuestas y (3) generando en el espectador una experiencia capaz de colapsar el dominio extraartístico de ciertos discursos.

Una de tales estrategias se plantea en el ámbito de la estética de lo performativo mediante lo que Erika Fischer-Lichte refiere como «la formación de una comunidad de actores y espectadores basada en la copresencia física»¹⁹. A grandes rasgos, se trata de reforzar los lazos de simpatía entre

¹⁸ Sobre el particular, *vid.* John Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: Free Press, 1969, p. 3; *vid.* Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: a critical Introduction*, Boston: Houghton Mifflin, 1960, pp. 34-35.

¹⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada, 2011, p. 105.

espectadores y ejecutantes, espesando el componente situacional y definitorio de la misma a lo largo del decurso expectativo y a través de una realización conjunta de acciones. Mientras que el objetivo artístico es el de lograr una experiencia transformadora, el propósito político ulterior suele ser contribuir al nacimiento de una nueva conciencia ciudadana y crítica a partir de ese nuevo modo de expectación estética, a la que se le supone una cierta capacidad catártica y, en consecuencia, reveladora. Es condición que las praxis realizadas se lleven a cabo conjuntamente entre ejecutantes y espectadores, compromiso que plantea otras dos cláusulas más que apuntan a una redefinición de las relaciones estatutarias entre ambos: (1) la adopción por parte del espectador de una actitud expectativa libre de intereses ajenos a la propia opacidad material del acontecimiento, lo que se vincula estrechamente a (1) la renuncia a las convenciones propias del programa naturalista en el juego desplegado por los actores. Esto es inevitable toda vez que se renuncia a los entramados de la ilusión escénica para potenciar la autorreferencialidad lúdica de las acciones realizadas en el seno de la asamblea. La abundancia en los criterios de producción naturalista predispone un tipo de recepción acomodaticia, basada en la identificación sentimental del espectador mediante procesos empáticos con los personajes, que sólo pueden darse si son individualizados en el contexto de una cartografía dramatúrgicamente detallada, y, en suma, que responda a «la ficción de realidades humanas»²⁰.

Analizaré a continuación dos propuestas concretas, lo suficientemente distantes en el tiempo como para acentuar, entre ellas, no sólo las diferencias, sino sobre todo las semejanzas de familia que delatan una determinada genealogía artística basada en la creación de comunidades artísticas de influencia. Evaluar su alcance, determinar sus rasgos y atisbar los peligros que contempla tal estrategia es el objeto de las siguientes secciones.

COMUNIDAD, FIESTA Y RITUAL EN LA RENOVACIÓN ESCÉNICA ALEMANA DE PRINCIPIOS DE SIGLO: EL MODELO DE PETER BEHRENS Y GEORG FUCHS

Cuando se habla de comunidad de actores y espectadores es prácticamente imposible no pensar en *acontecimientos* artísticos más que en *artefactos*. En este sentido, la vanguardia escénica también fue muy prolífica en sus anhelos de autonomía, de romper con el teatro «en su forma

²⁰ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte en O.C.* (III: 847-878), Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, 2004[1925], p. 852.

convencional»²¹, percibiéndose la presencia de una cierta «atmósfera de teoría artística»²², auspiciada por grandes de la escena como Isadora Duncan o el propio Edward Gordon Craig, quien ya en 1905 había escrito que «el teatro no puede depender eternamente de tener una obra que representar», debiendo representar obras «de su mismo arte»²³. Tal y como Georg Fuchs lo expondría cuatro años después en su *Die Revolution des Theaters*, se acusaba la falta de una subversión generalizada de las relaciones estatutarias que marcaban la red de producción y recepción del arte teatral a imitación de lo que venía sucediendo en otras prácticas artísticas, para lo que consideraba indispensable liberar al teatro «del yugo de la literatura y de todas las obligaciones externas» que, en segundo lugar, no encontraban justificación alguna «en su particular legalidad (*Gesetzmässigkeit*) puramente artística»²⁴.

Este proceso de *re-teatralización* se basaba (1) en la restauración de la autonomía del arte del teatro frente al arte literario —y, por tanto, frente a la sumisión decimonónica de lo literario a lo escénico en los programas poéticos del siglo anterior— y se construía, igualmente, (2) sobre la necesidad ulterior de abrir cauces de renovación artística, pero también política y ciudadana. El primer compromiso acarrea un abandono de la experiencia estética articulada sobre procesos empático-sentimentales y, por tanto, una restauración purificada de la misma en los términos de una experiencia más centrada y apoyada en la propia opacidad material del evento artístico y su ineludible exposición pública; el segundo abría, en la línea señalada anteriormente por Menke, la posibilidad de que ese tipo de experiencia contribuyera a generar procesos sociales de cambio e insu-misión, motivados en y por lo artístico. La idea es relativamente sencilla en su formulación: un cambio en los modos estéticos de contemplar el arte y, en particular, de transitar el teatro, podía implicar un cambio profundo en los modos culturales e ideológicos de pensar, construir y habitar el mundo. Y fue este planteamiento el que sirvió a comienzos de siglo para que el arquitecto Peter Behrens, el periodista Georg Fuchs y el director de escena Max Reinhardt vieran la posibilidad de gestar un nuevo arte teatral.

²¹ Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, München & Leipzig: Georg Müller, 1909, p. 23.

²² Arthur C. Danto, «The artworld» en *The Journal of Philosophy* LXI, 19 (1964): 571-584, p. 580.

²³ Edward Gordon Craig, «El arte del teatro: primer diálogo» (1905) en José Antonio Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Akal, 1999: 83-95, p. 85.

²⁴ Georg Fuchs, *op. cit.*, p. XII.

El nuevo programa recogía la autonomía de lo escénico no sólo de otras disciplinas, sino de la propia sociedad burguesa frente a la que se oponía culturalmente. El medio artístico que eligieron se apoyó en las formas medievales del teatro festivo y sus estrechos vínculos con el rito y la ceremonia: para ellos, teatro y fiesta eran lugares de expresión cultural y catártica de la comunidad. Se pretendía así la creación de un nuevo teatro que favoreciera la restauración de la asamblea coral de los griegos: una reconceptualización del mismo como evento originariamente ceremonial, asambleario y festivo, frente al modelo clasicista y potenciador del individualismo burgués del período anterior. Y tanto él como Fuchs consideraban que lo escénico ya no podía reducirse a la representación de vidas ajenas para un conjunto selecto de espectadores que pusiera entre paréntesis la suya propia en el ínterin empático de la contemplación. Para ellos, la vida no podía ser considerada como un proceso del que debiera tomarse un descanso, sino que debía ser celebrada y ritualizada en el contexto de una ceremonia extática donde se ensalzara aquello que originariamente unifica a los espectadores, lo comunitario de la propia vida y la cultura compartida frente a la experiencia narcisista del ciudadano burgués, espectador *voyeur*, cediendo el paso a una experiencia colectiva, catártica y, en esa misma medida, transformadora.

Una transformación así comportaba, además de la necesidad de actores capaces y espectadores valientes, la creación de un nuevo espacio arquitectónico que se mantuviera en la misma línea programática, en cierta medida continuadora de Richard Wagner. Bajo el título *Festivales de vida y arte. Una consideración del teatro como el más alto símbolo cultural*, de 1900, Peter Behrens propuso la construcción de un nuevo teatro, llegando a concretar un plano del mismo²⁵, que radicalizara la experiencia de lo comunitario colapsando toda concesión al principio de individuación. Se rechazaba así la visión decimonónica del edificio teatral como dispositivo arquitectónico de experimentación individual de pasiones ficcionales, de refugio empático de la vida, oponiendo al «recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía», un tipo de espectáculo festivo y una arquitectura teatral que favorecieran el desenfreno, la concentración intensa en el espectáculo o, incluso, la «irritación»²⁶

²⁵ Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als hochstein Kultursymbols*, Leipzig: Eugen Diederichs, 1900.

²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003, p. 90; *vid.* Christoph Menke, *op. cit.*, esp. pp. 85-94; *vid.* Georg W. Bertram, *El arte como praxis humana. Una estética*, Granada: Comares, 2016, esp. pp. 14-18.

del respetable. El nuevo espacio generado debía ser entonces «símbolo del superávit de nuestra energía para celebrar nuestra cultura»²⁷, donde esa energía pudiera ser consumida en el transcurso de una celebración festiva del arte y de la vida a través de piezas performativas, fundamentalmente basadas en propuestas de gran peso coréutico y en radical oposición a las convenciones, programas y propósitos naturalistas.

La copresencia de artistas y espectadores en los mismos espacios era así un elemento clave para conseguir esa experiencia total de comunidad²⁸. Los nuevos entornos creativos debían facilitar el flujo de energías entre el escenario y las butacas, a imitación de los antiguos teatros griegos, de tal forma que ese superávit de fuerza (*Kraft*) mencionado por Behrens sirviera, tras las agotadoras experiencias cotidianas del principio de individuación, como la materia prima para una celebración conjunta y catártica de la vida. La organización de una fiesta de carácter dionisíaco y en comunidad de la vida, la cultura y todo aquello que, en lo esencial, remitía a la unidad previa a la propia individuación, se presentaba así como estrategia artística que, arrastrando al ciudadano en tanto que individuo, le facilitaba una momentánea e intensa disolución en lo colectivo, aliviando así por una senda estética el peso de una sociedad que tanto Behrens como Fuchs, fieles seguidores de la filosofía de Nietzsche, consideraban exhausta y conformada por personas fundamental y existencialmente cansadas. Al decir del propio Fuchs, la liberación del teatro de aquellos compromisos ajenos a su propia norma artística y la formación de comunidades de individuos unidos por el

²⁷ Peter Behrens, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ En línea con un *Discurso contra los literatos en materia de poesía dramática (Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst)* escrito por Georg Fuchs en 1899, donde el periodista atacaba los principios poéticos del teatro literario decimonónico —en particular, la reducción de lo escénico a su expresión ilusionista—, Behrens contribuiría un año después a la controversia en torno a la autonomía del teatro frente a la literatura y la poética en general, naturalistas en particular, con su artículo *La decoración de la escena (Die Dekoration der Bühne)*. Allí condena el uso escénico de la pintura en clave naturalista, apoyando en su lugar un uso decorativo, pero autorreferencial, amplificador del carácter artístico —y, en esa medida, artificioso— de la propia escenificación. Sobre el asunto, *vid.* Stanford Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge & London: The M.I.T. Press, pp. 56-62; *vid.* Erika Fischer-Lichte, *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity since 1800*, Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 91-95; *vid. id.*, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, London & New York: Routledge, 2005, pp. 46-47. Por lo que toca a las fuentes, *cf.* Georg Fuchs, «Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst», *Wiener Rundschau* III, 13(1899) 298-303; *cf.* Peter Behrens, «Die Dekoration der Bühne», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 6(1900) 401-405.

rito festivo del arte debía ser capaz de liberar también al propio espectador, que a fines del s. XX vivía su propia alienación: «el propósito del teatro es generar una exaltada tensión y descargarla de nuevo»²⁹. El resultado más deseable consistía así en un «orgiasmo» liberador de la propia individualidad y los compromisos burgueses de la misma. Y todo ello mediante un retorno a la propia unidad originaria que facilita la masa en movimiento y en trance a lo largo del propio espectáculo. Se trata, por lo tanto, de *vivir* una experiencia *transformadora desde y en* la propia comunidad³⁰.

La estrategia se hizo, en cierta medida, «viral», con algunos éxitos sonados. Por ejemplo, Georg Fuchs logró impulsar en Múnich la *Unión del Teatro de Artistas (Verein Münchner Künstler-Theater)*, entre cuyos fines estatutarios se recogía la financiación de un nuevo teatro experimental donde pudiera desarrollarse parte de su ideario. El diseño se le encargó al prestigioso arquitecto Max Littmann, quien elaboró en 1908 un importante documento sobre el espíritu que animó la obra, acompañado de gran cantidad de fotografías y dibujos que permiten hacerse una idea de los nuevos rumbos que estaba tomando no sólo la actividad escénica austríaca de principios de siglo, sino su concepción arquitectónica³¹. El mismo año de la inauguración del teatro se sumó al equipo el joven director Max Reinhardt, con quien Fuchs puso en marcha el proyecto de un *Volks-Festspiele*, festival de teatro «del pueblo», que servirá al propio Reinhardt para articular un primer ensayo de su futuro *Teatro de los Cinco Mil (Theater der Fünftausend)*, inaugurado en Berlín en 1919 en la sede del antiguo circo Schumann³². Ese mismo año, el director Erwin Piscator funda su propia compañía teatral, al tiempo que comienza a poner en circulación su idea de un teatro para masas proletarias, capaz de transformar sus condiciones de ciudadanos mediante la interpelación a una conciencia estética destinada a convertirse en conciencia de clase con capacidad efectiva para cambiar, por vía revolucionaria, las estructuras sociales. Aun cuando buscaran experiencias distintas en lo estético, tanto Reinhardt como Piscator coincidían en la idea de componer «obras totales», *à la Wagner*, aunque mediante caminos distintos: mientras el director austríaco se esforzó en crear una atmósfera concreta que unificara todos los elementos de la escena, «creando un espacio autónomo, diverso al cotidiano, próximo al sueño», Piscator, en línea con los compromisos que adquirirá Brecht no muchos años des-

²⁹ Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, *op. cit.*, p. 54.

³⁰ *Vid.* Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, *op. cit.*, pp. 105-106.

³¹ *Cf.* Max Littmann, *Das Münchner Künstlertheater*, München: L. Werner, 1908.

³² *Vid.* Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual...*, *op. cit.*, pp. 46-68.

pués, procuró ofrecer al espectador «el conjunto de datos y mediaciones necesarios para la comprensión correcta del acontecimiento histórico»³³. Los propósitos son distintos: existenciales en el primero, políticos en el segundo. Pero a nadie se le escapa la coincidencia en la misma estrategia de creación de comunidades de actores y espectadores, en la esperanza de que sus integrantes adquieran, superando el linde estético, la capacidad para subvertir los valores dominantes de la sociedad. En resumen, se trata de facilitar desde la pretendida autonomía del artista un antes *de lo estético* y un después *político*, mediante la creación de comunidades y la experiencia de la disolución del individuo en el significativo y catártico conjunto de una masa. Una experiencia que, en ambos casos, se pretende catártica, en su sentido de reveladora.

LA FORMACIÓN DE COMUNIDADES DURANTE EL GIRO PERFORMATIVO DE LA DÉCADA DE LOS SESENTA: EL MODELO DE HERMANN NITSCH

El giro performativo de los sesenta trajo consigo una nueva vivificación de la estrategia que nos ocupa. Destacan aquí las figuras de Richard Schechner, al frente de *The Performance Group Garage*, con montajes como *Commune* (1970) y muy especialmente *Dionysius in 69* (1969), o la pareja formada por Judith Malina y Julian Beck, directores creativos de *The Living Theatre*, en cuya trayectoria destacamos la propuesta *Paradise Now* (1968). En el campo específico de las *performances* sobresalen algunas acciones, por ejemplo, de Carolee Schneemann (*Meat Joy*, 1964) y, por supuesto, de Marina Abramovic (*Rythm 0*, 1974). En todos estos casos, los objetivos artísticos están claramente orientados por una preocupación marco: la liberación fundamentalmente psicológica de los ciudadanos en las sociedades capitalistas mediante tácticas estéticas en las que resulta inevitable conceder que «la pornografía, los rituales mezclados con la política, las acciones más extrañas buscan [...] un efecto directo y provocativo»³⁴, desde perspectivas y medios bien distintos. En último término, se trata de mantener la autonomía pura de la dimensión artística y, al mismo tiempo, la radicalidad heterónoma de la denuncia social y política, cultural e ideológica.

Resulta difícil, a este respecto, encontrar manifestaciones más puras y desprovistas de adornos teóricos que las propuestas accionistas, donde

³³ José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

³⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1994, p. 203.

sus participantes, lejos de ser meros espectadores, adquieren al principio mismo de sus intervenciones un estatuto distinto, más cercano al de testigos de un acontecimiento del que después se espera que sean sus leales comunicadores, valdría decir agentes de influencia social. Pero son sin duda los trabajos de Hermann Nitsch y, en particular, su *Teatro de Orgías y Misterios* (*Orgien Mysterien Theater*), los que ocupan un lugar sobresaliente en la importancia estratégica concedida a la formación artística de comunidades como estrategia de trabajo. Se aprecia en ellos una cierta insatisfacción vital asociada a la apercepción de la insuficiencia expresiva que los medios artísticos tradicionales ponían a disposición del artista —en su origen, pintor—; de otro lado, y a diferencia de la opción que tomaron muchos creadores de vanguardia, destaca en su obra, así como en la de sus propios compañeros accionistas, la necesidad de salvaguardar su condición *paratópica*, en otras palabras, su propia autonomía, al mismo tiempo que la sensación de intervenir y de poner su arte al servicio de la sociedad, con los riesgos heterónomos que una apuesta así acarrea. Los abandonos de los medios tradicionales de expresión que llevaron a cabo artistas como Jean Fautrier u Otto Muehl en las dos décadas anteriores, y posteriormente Günter Brus o Valie Export, por citar tan sólo algunos, parecen auspiciar la radical convicción de Hermann Nitsch que la obra de arte no sólo puede ser *expresiva* de ciertos sentimientos, sino que para ser instrumento de cambio auténtico ha de ser también *expresión* de esos mismos afectos, en una coincidencia estratégicamente arriesgada, en especial, para la integridad del artista³⁵. En otras palabras, se pretende negar la cláusula de que el naufragio presentado artísticamente no sea, en alguna medida, el naufragio del propio artista: la elección del propio cuerpo, el despliegue de su accionar en el mundo y la apuesta por la intervención directa de los espectadores, más allá de una mera copresencia pasiva de los agentes involucrados en el propio acontecimiento, pasan a ser elementos que terminan refiriendo la necesidad de postular una cierta unidad irreductible integrada por la condición *paratópica* del artista —que revierte, a su vez, sobre la idea de autonomía—, al mismo tiempo que lo vincula directamente con el espacio *tópico* ciudadano en la elección de sí mismo como parte activa del espacio político del arte. En alguna medida, el tránsito de la representación por medios ajenos al artista hacia una corporización en términos de presencia

³⁵ Sobre la distinción entre «expresar» (*to express*), «ser una expresión de» (*to be an expression of*) y «ser expresivo de» (*to be expressive of*) en el ámbito del expresivismo estético, vid. Peter Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press, 1980, pp. 12-23; vid. Sixto J. Castro, *op. cit.*, pp. 135-140.

actual del mismo como parte integrante del propio proceso sanciona la idea de una preservación de la autonomía dentro de aquellos espacios entreverados de praxis, intereses y ámbitos, al mismo tiempo que libera una decidida provocación frente a aquellos elementos extraartísticos que, precisamente, se pretenden denunciar. La formación de comunidades se convirtió, bajo esta luz, en una praxis artística y social, donde ya no resultaba fácil establecer los límites entre una y otra dimensión³⁶.

Nitsch encarna bien esa renuncia a la concepción tradicional de los medios representacionales del teatro en favor de una densidad catártica no ficcional, basada en la copresencia de artistas y espectadores a través de una celebración ritual y conjunta. A su entender, y en una declaración de principios muy cercana al Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, su alejamiento del «teatro hablado y de representación» encuentra sus razones en que «sólo con la lengua ya no se tiene la fuerza para expresar lo que yo pretendía»³⁷. Esta sensación de déficit expresivo, además de ser la que le lleva a modificar su propia concepción de la pintura y a trasladarse al ámbito de la acción, es heredera directa de una concepción de la autonomía artística que la hace depender de los medios de producción, pero también de los medios y maneras de recepción y, fundamentalmente, de exhibición, lo que cercenaba en gran medida las posibilidades creativas y de provocación más allá de los límites establecidos por los propios circuitos del arte austríaco en general, vienes en particular. En otras palabras, Nitsch, como otros accionistas de su entorno, se ve forzado a reivindicar la necesidad de una nueva legalidad artística al albor de ese inexorable sentimiento de denuncia cultural, para lo que renunció incluso a los medios de exhibición y exposición habituales, los propios de una Viena de conciencia y de valores muy burgueses que, a finales de la década de los sesenta, todavía guardaba en el armario incómodas deudas con su pasado³⁸. Por otro lado, sus reflexiones en torno a la terna producción-recepción-exhibición se alinean sin dificultad con las ideas vanguardistas de restauración del orgiasmo dionisiaco, pudiendo trazarse las bases para una historia genea-

³⁶ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, op. cit., p. 111.

³⁷ Hermann Nitsch, «Todos los cinco sentidos (el teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos)», en Gloria Picazo (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, pp. 51-65, p. 51.

³⁸ Sobre el particular y su relación con el arte, vid. Oliver Rathkolb, *The paradoxical Republic. Austria, 1945-2005*, New York & Oxford: Berghahn, 2014, esp. pp. 190-216 y 237-266; para una visión más general sobre las derivas totalitarias del arte austríaco de fines de siglo y durante el régimen nazi, vid. William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven: Yale University Press, 1974.

lógicamente anclada en el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, y filtrada posteriormente por autores como Georg Fuchs, Peter Behrens o el propio Max Reinhardt. Una historia en la que, de nuevo, se actualiza la necesidad de (1) subvertir el predominio de la razón extraartística mediante (2) estrategias evasivas de la realidad ficcional, sólo que basadas, en este caso, en la provocación, la irritación y la blasfemia y, de nuevo, (3) en la constitución de comunidades de disolución de la individualidad en beneficio del éxtasis colectivo. Todo ello siempre en la esperanza de que sus miembros, considerados más bien testigos que espectadores, cambien sus modos de recepción en maneras de participación activa, y reorienten sus derivas como ciudadanos pasivos en rumbos conscientes de empoderamiento cultural, crítico y, en consecuencia, revolucionario.

El elemento nuclear del que arranca su propuesta se basa en un dato de su biografía: todavía situado en las filas arte plástico, narra Nitsch el momento en que derramó pintura roja sobre varias superficies y alcanzó una cierta «excitación extática». La estructura de ese acontecimiento sitúa la experiencia del éxtasis no tanto en el resultado de la acción, como en el proceso mismo de verter el material sobre distintas superficies y analizar el resultado: se trata de una excitación provocada por la propia pintura roja, detalle no baladí, que «exigía una experiencia todavía más intensa, más sensual»³⁹ de visualización. Unas ansias que se le antojan como el resultado de una serie de energías reprimidas por una conciencia aburguesada que buscara reducir y aplanar toda voluntad de sensaciones vivas, transformadoras o desestabilizadoras, «en una percepción de lo claramente funcional, casi asensual, que no hace uso de la profundidad de los sentidos»⁴⁰. La retórica mítica de lo puro y lo impuro, de lo velado y revelado, de lo reproducido y originario, se asociaba así a la crítica programática de las sociedades de consumo que caracterizó el giro performativo de la década de los sesenta⁴¹. Esa necesidad termina resquebrajando las brillantes superficies de las raciones de existencia encapsuladas en plástico, de la comida de supermercados, de los sofás cubiertos con fundas transparentes. El objetivo ahora consistía en horadar las bases de lo *kitsch*, la visión relajada y blanda de las cosas y los artefactos, huidiza de la intensidad de la vida y de todos aquellos elementos que la recuerden en su radical y genuina materialidad. Frente a una metafísica de la ocultación de lo *crudo* en beneficio de lo *enva-*

³⁹ Hermann Nitsch, op. cit., p. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ Cf. Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 203; cf. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, op. cit., p. 108.

sado, frente a aquella negación de la mierda que expresó Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*, Nitsch propone su contundente afirmación. Y en esa superación hacen acto de presencia la orina, las heces, la sangre, el plasma, la saliva, el semen.

Nitsch ejerce en ocasiones las funciones de sacerdote, en otras la de un director de escena que se limita a indicar ciertos movimientos de una partitura previamente establecida, en otras simplemente es un *performer* más entre otros. Para él, la insistencia en tapar y cubrir las vergüenzas de aquello que sostiene la vida, y que suele adquirir las húmedas trazas de lo viscoso o lo gelatinoso, implica la presencia de tendencias esquizoides de tanatofobia, miedos viscerales «a la comprensión vital real de que el deseo de cazar y de matar está profundamente arraigado en nosotros»⁴². Una realidad que se entiende bajo una perspectiva trágica⁴³, en su específico sentido de inevitable, aunque indeseable, y a la que, sin embargo, es preciso dar salida. Al igual que plantearan Behrens y Fuchs, Nitsch propone así quemar ese superávit de potencia sobre el escenario, en el transcurso de un ritual estilizado, de gran densidad simbólica, donde la consunción de esa energía evite más «represiones y neurosis»⁴⁴.

Por lo que respecta a las propuestas concretas, desde *Blood* (1962), primera *Aktion* realizada en colaboración con Otto Muehl y Adolfs Frohner, y considerada por el propio Nitsch como el germen de su *Teatro de Orgías y Misterios*, hasta la creación de su taller en el Palacio de Prinzenhof, en todas ellas existen elementos comunes que permiten distinguir un cierto patrón: la presencia de cadáveres de animales y la articulación simbólica de sus cuerpos, fluidos, miembros y vísceras; la introducción y carnalización de tropos muy cercanos a la propia imaginería cristiana, particularmente católica⁴⁵; la intención provocativa, rayana en la blasfemia, en todo caso interpretada como liberadora; y, por último, la realización de ritos repetitivos, realizados en comunidad, basados en la exaltación dionisiaca de la sexualidad y la desinhibición. En todo caso, todos los procesos presentados se unifican en la matriz de una idea sobre la que ya había trabajado, también en Austria, Peter Behrens: la idea de organizar «un festival de júbilo, un festival mundial, el festival de la realización litúrgica de la vida», con

⁴² Hermann Nitsch, *op. cit.*, p. 55.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ Sobre el particular, *vid.* Philip Ursprung, «Catholic tastes: hurting and healing the body in Viennese Actionism in the 1960s», en Amelia Jones & Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, London/New York: Routledge, 1999, pp. 138-152.

el triple propósito de (1) encauzar una salida artística y estilizada de la vida «normal, mediocre, anodina de todos los días», (2) satisfaciendo la liberación de ese exceso de energía y cuya conflagración es preciso liberar por el bien de los propios ciudadanos para, por último, (3) permitir la emergencia de una identificación total «con la creación, con el decurso de la creación, con el ritmo de la creación»⁴⁶. En esa identificación con el propio proceso, cercana a las teorizaciones de Theodor Lipps en torno a la identidad sentimental del espectador con la obra artística como máxima expresión de la experiencia estética, se confirma que el abandono extático de la individualidad es el medio estratégico buscado por Nitsch para cumplir una cierta *promesse du bonheur* que, obviamente, la vida no puede ofrecer.

A MODO DE CONCLUSIÓN: UN TEMOR RAZONABLEMENTE CONTEMPORÁNEO

La pregunta que podemos hacer ahora gira en torno a la capacidad de la estrategia que hemos analizado para (1) modificar la conciencia estética de los espectadores, abriéndolas hacia nuevas formas de experimentar estéticamente las obras artísticas, pero también para (2) dirigir a esos mismos espectadores hacia una modificación ulterior, más urgente e importante, como es la de su conciencia ciudadana y, en consecuencia, política. Para ello, sin embargo, el estatus de las comunidades creadas en torno a los resultados de la práctica artística analizada debería ser lo suficientemente estable como para garantizar un influjo significativo, o lo suficientemente intensa como para dejar una huella relevante, imborrable, en camino hacia una revuelta posterior. Sin embargo, las prácticas analizadas, y otras mencionadas o referidas y basadas igualmente en la formación de comunidades, no sólo no han aclarado las relaciones estatutarias que guardan los miembros de esas comunidades entre sí, en relación al artista y la propia sociedad que queda más allá de sus límites, sino que tampoco han sido capaces de despejar las dudas en torno al efecto real que el creador ejerce sobre las mismas y sobre si este efecto es posibilitador de los dos propósitos anteriores. En síntesis, no es fácil discernir si a estas comunidades les corresponde «únicamente el estatuto de ficción, el de una comunidad meramente escenificada o aparente, o el de la realidad»⁴⁷, o si la perdurabilidad de las mismas trasciende los límites de la propia esfera del arte en

⁴⁶ Hermann Nitsch, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, *op. cit.*, p. 110.

tiempo y espacios... o, por el contrario, se trata de comunidades fútiles, de carácter efímero y mínima influencia.

Existe además otro problema de base en el formato de tales estrategias que se puede ilustrar mediante otros fenómenos similares y más contemporáneos, como las fiestas *rave*. El año 1999 el crítico musical Simon Reynolds publicó un texto titulado *Generation Ecstasy: into the World of Techno and Rave Culture*. Han pasado veinte años y las cosas se han calmado relativamente en relación al consumo de ciertas sustancias alucinógenas y su vínculo con ese tipo de encuentros multitudinarios de personas deseosas de desconectar de la realidad mediante el baile continuo y sin descanso. Pero las «fiestas del delirio» (*rave parties*) siguen siendo un fenómeno mundial, caracterizado, entre otras cosas, por su carácter clandestino, en cierto modo inaccesible y no pocas veces hermético; por el encanto de la cultura de club musical que llevan aparejado —especialmente en el extranjero y, en concreto, en Inglaterra—; y, sobre todo, por aquello que Pablo Guimón resumía en un artículo publicado en *El País* en 2002: el triple objetivo de bailar, desahogarse y «desbarrar»⁴⁸. El desahogo, en este caso, sólo alcanza su sentido en el contexto de un encuentro multitudinario en el que esa misma «masa en trance» favorece una cierta sensación oceánica, de disolución del individuo, y donde la música, el alcohol y las drogas se presentan como medios idóneos para entrar en ese estado de trance tan romántico por el que el peso de las responsabilidades cotidianas se colapsa en beneficio de un olvido de sí y una identificación sentimental, casi existencial, con el acontecimiento en sí mismo, à la Lipps. Hace nuevamente acto de presencia el hartazgo de la propia vida, en términos de hastío y cansancio, en palabras de personas ahitadas de las praxis cotidianas y, en consecuencia, ansiosas buscadoras de nuevas experiencias radicales, límite, en las que consumir una frustración vital, un aburrimiento existencial, un profundo malestar que revela el carácter deficitario de la propia realidad personal para conseguir la felicidad.

Si lo pensamos en esa clave, tanto la concepción teatral de Behrens o de Fuchs, el *Teatro de Orgías y Misterios* de Nitsch o las fiestas *rave*, son acontecimientos que se orientan a la satisfacción de una demanda previa a toda revelación ulterior: el abandono de la individualidad, aunque este sea momentáneo, transitorio y relativamente ficticio, en favor de una experiencia transformadora, genuina y basada en la pertenencia total a la multitud, a la comunidad desenfadadamente delirante, como un medio

⁴⁸ Pablo Guimón, «El delirio se llama rave», *El País*, 7 de marzo de 2002. Recuperado de: <http://elpais.com/diario/2002/03/07/sociedad/>.

para olvidarse de sí, porque recordarse y tenerse en cuenta supone cargar con uno mismo. Lejos de arreglar el problema de la existencia humana generando un cauce subversivo posterior al propio evento, el tipo de estrategias de las que hemos hablado y el modo como son articuladas parecen sustituir el peso y los efectos del capitalismo tardío por una metafísica de la evasión, anestésica, momentánea, sumamente placentera —nadie lo niega—, bajo apariencia de cápsulas *stop, start & go*. No pienso que haya una cancelación del arte o de su autonomía en tales praxis, pero pongo en duda el valor las mismas desde la perspectiva de la validez absoluta de las experiencias que prometen, cuando estas garantizan, antes que la emergencia de discursos críticos y respuestas de empoderamiento ciudadano, píldoras de frenesí acomodaticio, masificado, encantador. Y cuando, en realidad, no aspiran a solucionar nada por medio de la revelación, sino de la inmersión olvidadiza de la realidad.

Una cautela: no se trata aquí de acuchillar cualquier forma de arte que no responda a las exigencias de Adorno de crítica y responsabilidad social. Pero sí de limitar la idea de que esas exigencias encuentren satisfacción y pleno cumplimiento en la estrategia analizada, y en los modos de la misma. En otras palabras, y salvo que esas comunidades se prolonguen en el tiempo y realicen, efectivamente, una labor crítica continuada —con el riesgo de perder su autonomía y perderse, por lo tanto, en la encrucijada, no parece que la subversión se vaya a realizar *desde* esa praxis artística en particular y *desde* la experiencia originada *por* y *durante* la misma. En cierto modo, el resultado es escalofriantemente similar al de los dos minutos de odio de *1984*, novela en la que su protagonista confirma que a los treinta segundos de esas sesiones «no hacía falta fingir»: «un deseo de matar, de torturar, de aplastar rostros con un martillo» recorría a todos los miembros de la comunidad como una corriente eléctrica, «convirtiéndole a uno, incluso contra su voluntad, en un loco gesticulador y vociferante». Evocadores resultan también los efectos del Club de la Lucha descritos por Chuck Palahniuk, capaces de «bajar el volumen del mundo real», de la propia vida, de las praxis cotidianas en favor de un abandono estético y anestésico de las mismas en contextos multitudinarios en los que hacer desaparecer el propio cuerpo entre otros cuerpos:

Después de una noche en el club de la lucha, se baja el volumen del mundo real. [...]. En la vida real, soy un coordinador de campañas de retirada, que viste camisa y corbata, [...]. Desde que comenzó el club de la lucha, la mitad de los dientes me bailan en la mandíbula⁴⁹.

⁴⁹ Chuck Palahniuk, *El club de la lucha*, Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 56.

En resumen, la estrategia analizada bascula entre dos pesos: (1) por un lado, la idea de que lo performativo parece ser el último bastión ideológico de una cierta posición de resistencia basada en su superioridad cultural, tesis planteadas ya por Peggy Phelan en 1993. Estaríamos hablando de que (i) el carácter de acontecimiento disruptivo de la realización escénica parece ser el único reducto de resistencia al mercado y a los medios, (ii) existiendo, en consecuencia, un cierto carácter subversivo en la elección de un medio como el genuinamente performativo⁵⁰. Por otro lado, (2) existe también la añoranza de una experiencia del arte, o quizá de la propia vida, mucho más profunda, determinante y transformadora. Un deseo tejido a la desesperada que echa raíces en una particular garantía de felicidad y que termina generando un discurso muy reconocible en la historia del arte, caracterizado por su determinación para romper las fronteras entre artista y espectador, haciéndole transitar desde su posición de «espectador pasivo» (*theatés*) a una intervención más activa y delirante como «miembro del coro» (*theorós*). Esa garantía pasa necesariamente por el éxtasis catártico de una experiencia transformadora, única y autotélica, cuyo inicio y final consista en su propio inicio y final. Un éxtasis que parece servir al propósito de canalizar las pulsiones individuales en el contexto de una masa en pleno trance, pero quizás excesivamente parecido a las experiencias nazis de los *Thingspiele*, espectáculos multidisciplinares de teatro exterior de comienzos de los años treinta. Implementados dentro del programa cultural nacionalsocialista, fueron la base para la construcción de los *Thingstätten*, «recreaciones de los teatros griegos, en los que empleando [...] estrategias de puesta en escena que habían desarrollado tanto Reinhardt como Piscator», los jefes de cultura del III Reich ansiaron generar un sentimiento exaltado y placentero, catártico y delirante de disolución de la individualidad en la «modélica comunidad del pueblo»⁵¹. En unos tiempos en los que está tan amenazado el concepto de individuo y sus derechos, parece un temor razonablemente contemporáneo el que lleva a guardar cierta distancia ante aquellos procesos artísticos que interpretan la vida como carga insoportablemente trágica y que ofrecen un descanso de la misma en la exaltación de lo colectivo y lo dionisíaco frente a lo individual. Y ello, en especial, cuando tales procesos realizan una *promesse du bonheur* cuyo cumplimiento se garantiza en las bondades momentáneas de una plena disolución en la masa.

⁵⁰ Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, London/New York: Routledge, 1993, pp. 146-166.

⁵¹ Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, op. cit., p. 107.