

EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO EXPERIENCIA UMBRAL¹

ERIKA FISCHER-LICHTE²

1 Fischer-Lichte, Erika. 2003. "Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung". En Küpper, Joachim/Menke, Christoph. 2003. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (N. del T). Traducido por Andrés Grumann Sölter

2 Instituto de Estudios Teatrales. Universidad Libre de Berlín. theater@zedat.fu-berlin.de

3 La palabra alemana "Ereignis" es utilizada por Erika Fischer-Lichte en directa relación con la palabra "event" del inglés. En el caso de una traducción al español la mejor traducción sería *acontecimiento* ya que el término evento ha tomado, en nuestra cultura, la connotación de espectáculo comercial, mientras el acontecimiento remite a ese espacio-tiempo único e irrepetible de la puesta en escena que desea remarcar la autora en su ensayo (N. del T.).

4 Para esto ver Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (N. del T.). También Fischer-Lichte,

Desde los años sesenta se observan en las distintas artes evoluciones que se pueden describir como *impulsos performativos*. Éstos no solamente condujeron a un traspaso de los límites entre las distintas manifestaciones artísticas, como ya lo proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, entre otros los *futuristas*, los *dadaístas* y también los *surrealistas*, sino que, además, contribuyeron al desgaste del concepto de *obra*. En su lugar apareció paulatinamente el concepto de *acontecimiento* (*Ereignis*³). Este desplazamiento del centro de gravedad tiene, para la teoría estética en general y del teatro en particular, consecuencias de largo alcance. Pues generalmente, mientras las obras (*Werke*) se deben interpretar y comprender, los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados. En lugar de los conceptos de interpretación, significado, sentido, comprensión aparecen conceptos tales como, *acontecimiento*, *escenificación*, *puesta en escena*, *juego* y *personificación*. A este fenómeno ya no le corresponde ni una estética hermenéutica ni semiótica. Se le exige más bien el desarrollo de una estética diferente, una *estética de lo performativo*⁴.

En esta *estética de lo performativo* gana ahora nuevamente relevancia un concepto, el que desde su acuñación en la estética filosófica de fines del siglo XVIII ha sido discutido y descuidado ampliamente en forma casi permanente por el mundo artístico: el concepto de *experiencia estética*. Enfrentarse con él parece, luego del desarrollo de las artes de los años setenta, ineludible. A continuación deseo intentar redefinir el concepto de experiencia estética frente a los

impulsos performativos originados a partir de los años sesenta, bajo perspectivas metodológicas relacionadas con los estudios teatrales. Estos impulsos han sido comprendidos junto a los conceptos de acontecimiento⁵, escenificación⁶ y puesta en escena⁷ que abarcan un significado central para la comprensión e interpretación del arte y/o cultura de las últimas décadas.

El título de mi ensayo ya formula, aunque de modo abreviado, la tesis que deseo exponer más adelante. Esta reza: que la experiencia estética en el teatro se describe como una experiencia umbral. La experiencia umbral o también llamada experiencia liminal se refiere a un modo de experiencia, que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia. El concepto se origina en la etnología, con mayor precisión en la investigación ritual. Fue acuñado por Victor Turner basado en los trabajos de Arnold van Genneps. Aquel investigador expuso en su estudio *Les rites de passage* (1909) que los rituales se encuentran entrelazados con una, en gran medida simbólica, carga de experiencias de transición y límite. Para Van Genneps los ritos de transición se dividen en tres fases:

1. fase de separación, en la cual los/las transformadas-as son extraídos de su cotidianidad y, por lo tanto, distanciados de su medio social.

2. fase umbral o fase de transformación, en el/la, las/los transformados-as son cambiados a un estado *entre* todos los posibles ámbitos, que le/les posibilitan completamente nuevas, en parte alteradas, experiencias.

3. fase de incorporación, en la cual los ya transformados, son nuevamente reincorporados a la sociedad con su nuevo status, y son nuevamente aceptados con su identidad modificada.

Esta estructura, según van Gennep, se deja observar en las más variadas culturas. Victor Turner describió el estado que se produce en la fase umbral como estado de liminalidad (del latín *limen* —el umbral) y, con mayor exactitud, determino aquello como un estado de existencia intermedia de inestabilidad “betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial”⁸. Turner expone cómo la fase umbral abre espacios culturales lúdicos para experimentos e innovacio-

Erika. 2001. “Für eine Ästhetik des Performativen”, en: *Kultur-Analysen. Interventionen 10*, hg. V. J. Huber, Zürich, Wien, New York, S. 21-44.

5 Ver Fischer-Lichte, Erika. 2002. “Performativität und Ereignis”. En *Performativität und Ereignis*, Theatralität IV, hg. V. ders. Et. Al., Tübingen 2002, S. 11-35.

6 Ver Fischer-Lichte, Erika. 1999. “Theatralität und Inszenierung”, En: *Inszenierung von Authentizität*, Theatralität I, hg. V. ders. Al., Tübingen 1999, S. 11-27.

7 Ver Fischer-Lichte, Erika, J. Roselt. 2001. “Attraktion und Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe” En: *Theorien des Performativen, Paragrana 10*, hg. V. Erika Fischer-Lichte und Chr. Wulf, Berlin 2001, S. 237-254.

8 Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London, S. 95. Existe traducción al español en: Turner, Victor. 1988. *El proceso ritual*. Editorial Taurus, Madrid. (N.del T.).

nes, en tanto que “in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted”⁹. Las modificaciones a las cuales conduce la fase umbral, conciernen, por regla general, según Turner, al status social de aquellos que se someten al ritual, como a su vez, a la sociedad en su conjunto. Referido a los individuos, tiene aquello como significado, por ejemplo, que los jóvenes son transformados en guerreros, una mujer soltera y un hombre soltero en una pareja de casados, un enfermo en una persona sana. En referencia a la sociedad en su totalidad, Turner determina como medio hacia la renovación y establecimiento de grupos a las comunidades sociales. A su vez menciona con mayor relevancia en su obra a dos mecanismos: primero, los momentos de *communitas* producidos en los rituales, los que describe como crecientes sentimientos de comunidad, que eliminan las fronteras que separan a los individuos entre ellos. Y en segundo lugar una específica utilización de símbolos que aparecen como compactos y ambiguos portadores de significado y que posibilitan a actores y espectadores para fijar variados marcos interpretativos.

Continuando, y a su vez criticando, este planteamiento resaltan Rao y Köpping, por una parte la simultaneidad de significados de los rituales y, por otra parte, su *performatividad* específica. Ellos los determinan como “actos transformativos”, a los cuales se les “atribuye el poder”, de “transformar cada contexto de acción y significado; a su vez cada marco y todos sus elementos constitutivos y personas en relación a todo tipo de aspectos. Para así imprimir un nuevo status a personas y símbolos, que correspondientemente parten del supuesto, que la fase umbral no sólo conduce hacia la modificación de status social de las personas involucradas, sino que también a la transformación “de todo los aspectos” respecto a la percepción de la realidad”¹⁰.

No podemos desprender de que cuando Turner definió la experiencia estética como experiencia umbral asemejó el arte con el ritual. A pesar del hecho de que es difícil aunar criterios para una clara separación entre una representación teatral y un ritual; ambas son el resultado de una prolífica escenificación, ambas trabajan con guiones y ensayos, como a su vez con improvisaciones. Ambas tienen la capacidad de constituir una única y diferente realidad; además de entretener a su público; ambas tienen la capacidad de proveer tanto

9 Turner, Victor. 1977. “Variations on a Theme of Liminality”. En *Secular Rites*, hg. V. S. F. Morre, B.C. Myerhoff, Assen 1977, S. 36-57, aquí S. 40.

10 U. Rao und K.-P. Köpping, “Die performative Wende: Leben-Ritual-Theater”, Einleitung zu: *Im Rausch des Rituals – Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, hg. V. K.-P. Köpping, U. Rao, Münster, Hamburg, London 2000, pp. 1-31, aquí, p. 10.

a actores como a espectadores la posibilidad de cambiar sus roles. Más allá de esto, el marco general establecido no logra siempre abarcar que aquella es una puesta en escena teatral, o bien, que esto es un ritual, ya que puede deslizarse a través de cada participante, sean estos actor o espectador.

Sin embargo, no se puede concluir de estas filiaciones obvias, que el teatro —ni mucho menos en los otros lenguajes artísticos, para las cuales valen otras condiciones de comunicación— no se diferencie del ritual. No puede ni debe tratarse en este caso de esta diferenciación. Aquella es irrelevante para los fines de la presente investigación¹¹. Si acá se determina que la experiencia estética como también la ritual se investigan como experiencias umbrales, aquello quiere decir, simplemente, que en ambos casos se trata de una experiencia, que para los que la atraviesan podría conducir a una transformación, ¡pero no imprescindiblemente! Con esto no se realiza una afirmación sobre el tipo de transformación —de tal manera que con seguridad la experiencia estética no conducirá a una modificación del status social del individuo en cuestión, ni a la transformación de la sociedad en su totalidad— ni de los medios correspondientes que deberían o podrían generar tal transformación.

De interés son, entonces, las transformaciones que surgen de la experiencia estética, como a su vez y, principalmente, del proceso de la experiencia estética por sí mismo.

En el contexto de la semiótica¹² he determinado a la experiencia estética como un modo especial de constitución de significado. Como condición esencial para la particularidad del proceso de recepción estética se descubrió la ambigüedad de la obra como texto estético. De este modo la semiótica, al faltarle una dimensión semántica independiente, encuentra en el texto dramático su fundamento, interviniendo siempre en el proceso de recepción a través de la construcción de la dimensión sintáctica y pragmática. A su vez, este proceso de recepción toma sentido a través de los elementos particulares y de las estructuras parcializadas de la obra. A ellos se les atribuye significado a través de dos procesos: primero por medio del retorno al sintagma, en el que aparecen y, en segundo lugar, a través de las características históricas y biográficas relacionadas al determinado sistema de significados. En primera instancia, el receptor las reintegrará sólo tentativamente según sus propios significados y buscará reemplazarlas permanentemente por otros

11 No quiero inmiscuirme aquí en la discusión, a mi juicio poco fructífera, en torno a cómo el teatro y el ritual se pueden diferenciar. Una diferenciación sistemática no me resulta posible a simple vista, esto quiere decir que una diferenciación sólo se puede llevar a cabo desde contextos históricos y culturales muy específicos y que inauguran funciones de diferenciación totalmente específicas.

12 Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München, 1979.

significados. Estos dos procesos estarán necesariamente vinculados al avance sobre el eje sintagmático y la paulatina construcción de la estructura del texto.

En mi *Semiótica del Teatro* (1999) he definido el proceso de recepción como un proceso de mediación (*Vermittlung*), llevado a cabo por el receptor entre varios sistemas de significación: por ejemplo entre la obra y su significado intrínseco, es decir en el receptor, entre el receptor y el del productor como también el del productor y la obra. Esto debe entenderse como la reflexión respecto al “prejuicio” de la historia y la biografía inherente, como la reflexión de los factores condicionantes, de los cuales depende la construcción del sistema semántico particular y que conduce al establecimiento del significado personal por vía de un ensayo consciente que debe ser corregido en el continuo transcurrir de la recepción. A través de este proceso de mediación no sólo avanza la construcción de significado de la obra, sino también una transformación del sistema de significados del receptor.

Así se pueden, por ejemplo, producir las correspondientes relaciones que subyacen en las reglas sintácticas de una obra, las cuales contradicen las reglas adquiridas hasta el momento por el receptor o, por lo menos, no son captadas por éste para así verse obligado a completarlas o bien modificarlas. De esta manera, la obra se convierte por sí misma en uno de los factores del cual depende la construcción del sistema de significados del receptor: la construcción de un significado de obra como una progresiva y principalmente finalizada semiosis requiere una modificación en el sistema de significado del receptor. Esta transformación del sistema de significados del receptor genera, a su vez, una variación en el desarrollo constructivo del significado de la obra y así sucesivamente *ad infinitum*.

Diariamente utilizamos sistemas de significación. Éstos se han desarrollado a lo largo de nuestra vida a través de múltiples procesos de comunicación, negociación así como también en la solución de diversos problemas. De esta manera también los modificamos paulatinamente. Estas modificaciones son, sin embargo, imperceptibles para nosotros. Así, por ejemplo, cuando adquirimos conocimiento adicional sobre objetos y personas, nos relacionamos con objetos y personas y, de este modo, efectuamos nuevas experiencias con personas y objetos. En cambio, el proceso

de recepción de una obra de arte se caracteriza, cuando se vivencia como experiencia estética, en que en el receptor desarrolla una transformación hacia una prodigiosa comprensión, intensidad y aceleración de su propia experiencia. Mientras no siempre nos son del todo conscientes las transformaciones que experimentamos día a día en nuestro sistema de significados, efectuamos y vivenciamos en la recepción de una obra de arte estas transformaciones de manera enteramente consciente.

Correspondientemente se puede diferenciar el estado A, en el cual el sistema de significado del receptor le es propio antes de comenzar el proceso de recepción, del estado B que alcanza después de recorrer tal proceso de recepción. El proceso de recepción se define, en este sentido, como una transformación del sistema de significado del receptor. Aparece como un umbral o bien como una fase de transformación, la cual atraviesa el receptor en vista de su sistema de significados.

El proceso, en la medida en que los significados son instrumentos de percepción y práctica humanas en el cual es recibida una obra de arte, puede generar efectos sobre la futura percepción y práctica del sujeto receptor. Una transformación del sistema de significación conduce a la transformación de la percepción como a su vez a una transformación de la praxis¹³. En este sentido se describe la experiencia estética como una experiencia umbral. El receptor se experimenta como en un estado del “entre”: entre diferentes estados de su sistema de significación, entre variados modos de percepción, entre diversas posibilidades de su praxis. Al concluir el proceso de recepción se estabiliza un nuevo sistema de significación, que posibilita una nueva percepción, una nueva praxis. En y a través de la experiencia estética se lleva a cabo una transformación.

En cualquier situación en la que entran en juego los significados de la recepción de una obra de arte —sea un texto literario, un cuadro, una escultura, una película, una puesta en escena teatral, de danza o también de música— se deja describir la experiencia estética como transformación del sistema de significación del sujeto receptor. En el contexto de una estética semiótica, en consecuencia, se explica la tesis de la experiencia estética como experiencia umbral en miras hacia la transformación, la cual atraviesa el sistema de significados del sujeto receptor durante el proceso de

13 *Idem*, pp. 138-152 y 180-206.

recepción, independiente de la categoría o forma artística a la cual pertenece la obra recibida.

Toda explicación de la tesis sobre la experiencia estética en las artes aludidas es, por otra parte, una generalización insostenible en el marco de una estética de lo *performativo*. Pues ésta resalta, justamente, la *materialidad y medialidad* específicas de las artes¹⁴. Es decir: la experiencia estética se deja describir bajo el recurso de la particular materialidad hacia la cual se dirige la percepción del sujeto receptor, como también a las particulares condiciones mediales en las que se lleva a cabo. En el marco de una *estética de lo performativo* sólo se puede hablar de experiencia estética —sea en el teatro o cine o al escuchar música o la lectura poética o en la observación de cuadros y esculturas— cuando de todas las artes aludidas se puedan desprender las respectivas conclusiones.

Mis siguientes exposiciones se referirán, exclusivamente, a la experiencia estética en el teatro. De esta manera caben también, bajo mi concepto de teatro, todos aquellos sucesos artísticos que fueron posibles bajo el giro performativo de los años sesenta en las diversas artes, expresados a través de diversos géneros tales como exposiciones de arte, recitación poética, conciertos, acciones, performances, entre otras, las cuales se dejan analizar en relación con su materialidad y medialidad teatral. Lo que aquí se expresa sobre experiencia estética en el teatro, vale a *grosso modo* también para los allí mencionados fenómenos y procesos artísticos, los cuales resultaron de la *performativización* de las demás artes. A continuación se esquematizan brevemente las condiciones y requisitos generales, bajo los cuales se desarrolla la receptividad en el teatro. Una puesta en escena (*Auführung*) se caracteriza por la presencia corporal simultánea de ambos grupos de personas —actores y espectadores— que comparten un mismo espacio. Debido a ello, la función del actor y del espectador no necesariamente se encuentra ligada a un grupo determinado; ésta es más bien negociable y puede por ello variar. Para participar en una puesta en escena debe el potencial espectador trasladarse —en contraposición al lector de poemas y novelas o el observador de televisión y videos, pero también al visitante de cines, galerías y conciertos— de su ambiente cotidiano al lugar de la puesta en escena. Y por regla general no será —como Luis II de Bavaria— el único espectador, sino que las ex-

14 Esto, por su puesto, también lo realiza una estética semiótica. Dado que el proceso de constitución de significado depende tanto de condiciones materiales como mediales. Considerando el resumen arriba expuesto, que establece el primer plano de los significados como una parte del sistema de significados del sujeto receptor, podrían desvanecerse las diferencias aquí expuestas.

perencias que producirá durante el transcurso de la puesta en escena las compartirá con los otros espectadores —con ellos reirá o llorará— o por lo menos las experimentará en medio de los otros espectadores, los cuales quizás en ese momento realizarán cada uno experiencias muy diferentes. Un segundo aspecto se refiere a la materialidad de la puesta en escena. Aunque en una puesta en escena se pueden emplear materiales fijos como cuerpos y objetos, también nos encontramos con fugaces y transitorios tonos, gestos, sonidos y luces, de tal manera que con y en la puesta en escena no se crea solamente un artefacto fijo y transmisible, sino que también aparece un efímero y fugitivo fenómeno único e irrepetible: un acontecimiento. En el llevarse a cabo de este acontecimiento participan tanto los actores como también los espectadores. Surge de su encuentro.

En este encuentro se conjugan condiciones muy específicas para la percepción en el teatro; estas pueden concretizarse y ponerse en práctica a través de estrategias de escenificación específicas que se refieren al *arreglo espacial*—el ordenamiento espacial de actores y espectadores—, la *utilización del cuerpo por parte del actor*, la *estructuración temporal de la puesta en escena* entre otras. Sin embargo, no se debe entender a la percepción como un suceso pasivo, que le ocurre al receptor, sino más bien como un acto que compromete activamente al sujeto; en el teatro ocurre esto habitualmente como un acto creativo¹⁵. Aunque las estrategias de escenificación tiendan a conducir, en cierto grado, la percepción del espectador, no pueden determinarla completamente. Por el contrario, son justamente y por regla general, estas innovadoras estrategias de escenificación las que posibilitan al espectador desarrollar nuevas estrategias y modos de percepción y así en cada acto de su percepción, desplegar completamente el potencial creativo que en apariencia estaba dormido. En tanto se sostenga que la percepción representa la base y la condición de posibilidad para una experiencia estética, persiste una directa relación entre las posibilidades de la percepción y las posibilidades de la experiencia estética.

Junto a ello deben considerarse diferentes tipos de percepción: percepciones que se posibilitan a través de la particular medialidad de la puesta en escena, o sea, a través de la co-presencia de actores y espectadores, lo que por un lado permite una negociación entre ambas partes y

15 Para esto, *Probleme der Aufführungsanalyse*, en: Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Die Semiotische und das Performative*, Tübingen 2001, pp. 233-265.

por el otro una transferencia energética (generalmente de los actores hacia el público, pero ocasionalmente también viceversa), como también percepciones referidas a una especial materialidad de la puesta en escena, ante todo en relación con su *espacialidad* y *corporalidad*. Como la experiencia estética solamente se puede realizar en una puesta en escena que percibo en su aquí y ahora —con puestas en escena del pasado, como menciona acertivamente Dietrich Steinbeck¹⁶, sólo puedo tratar teóricamente, pero no estéticamente, ya que no puedo percibir las— sus percepciones y las experiencias sólo se pueden analizar en puestas en escena del teatro contemporáneo.

Conforme a ello, podría tratarse de la sensación corporal de la atmósfera¹⁷ del teatro y del escenario, o del campo de atracción energético, que se forma entre los actores y el público. Como en la escenificación de Einar Schleefts basada en la obra de Elfriede Jelinek *Sportstück* (Burgtheater Viena 1998) en la que los intérpretes desarrollaban durante cuarenta y cinco minutos repetidas veces los mismos ejercicios desgastadores con la máxima energía hasta alcanzar el agotamiento corporal, mientras que a su vez repetían en coro las mismas frases. O respecto del respirar entrecortado en *Lips of Tomas* (Galería Krinzing, Innsbruck 1974) de Marina Abramovic cuando la artista dibujaba, cortando con una hoja de afeitar una estrella de cinco puntas sobre la piel de su estómago. O también las sensaciones de asco, pudor y miedo que genera el cuerpo, lleno de grasa, del actor-Cicero en *Giulio Cesare* (Societas Raffaello Sanzio, Teatro Hebbel Berlín 1988). O respecto al retroceso corporal de Franks (Hendrik Arnst) realizando un gesto de amenaza en contra de algunos espectadores en la puesta en escena de Frank Castorf *Trainspotting* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 1997), o el movimiento a través del espacio en la escenificación de Peter Steins *Shakepeares Memory* (Berliner Schaubühne, 1977). En todos estos casos nos enfrentamos a percepciones, que conducen a transformaciones del estado corporal del espectador —de su estado fisiológico, energético, afectivo y motriz. A su vez el estado afectivo del espectador es también conducido, junto a Damasio¹⁸, a una condición corporal distinta. Una modificación de los sentimientos implica una transformación de la condición corporal. Las percepciones, que el espectador ha experimentado en el teatro, comprometen abiertamente

16 D. Steinbeck, *Einführung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

17 Para el concepto de atmósfera G. Böhme, *Atmosphären*, Frankfurt am Main 1995.

18 Para esto A. Damasio, *The Feeling of What Happens- Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999, dt.: Yo percibo, por lo tanto soy yo, München 1999.

la afinación de la totalidad de su organismo.

Esta alteración de la condición corporal se encuentra asociada con una profunda irritación e inseguridad por parte del espectador. Esto es válido tanto para las *performances* de Abramovic como para las escenificaciones de Castorf y Schlee. El espectador se encuentra en *Lips of Thomas* repentinamente en una situación, en la cual determinadas normas, reglas y seguridades se encuentran en jaque. Hasta el momento se partía de la premisa que la función del espectador en el teatro o galería consistía en la observación, aunque en el escenario se dispone de una figura (por ejemplo Othello), de otra figura (en este caso Desdemona), la cual será asesinada, sabiendo el público a priori que el asesinato sólo es una actuación, y que la actriz de Desdemona al finalizar la obra se ubicará frente al cortinaje y que se inclinará obedientemente frente a ellos. Por el contrario, en nuestro día a día se válida la regla general, de intervenir inmediatamente cuando alguien u otra persona amenaza con dañarse o atacar a terceros,- a menos que con ello uno arriesgue su propia integridad física y sobrevivencia. ¿Qué regla deberá aplicar el espectador en la *performance* de Abramovic? Evidentemente, ella se hiere a sí misma y está dispuesta a prolongar su flagelación. Si realizara aquello en un lugar público, no vacilaría probablemente el espectador en intervenir lo antes posible. ¿Pero aquí? Exige el respeto a la artista, dejarla desarrollar su objetivo y lo que parece su intención artística. ¿No correríamos el riesgo de destruir su obra? Por otra parte: ¿Es conciliable en relación con las leyes de humanidad, observar inmutablemente cómo ella se ocasiona dolor a sí misma? ¿Deseará ella empujar al espectador hacia el papel de un voyerista? O quizás quiere desafiarlo: ¿Será que ella quiere descubrir hasta qué punto debe llegar para que el espectador se decida a poner fin a su sufrimiento? ¿Cuál debe ser la actitud válida a seguir aquí?

Abramovic ha generado en y con su *performance* una situación que traslada al espectador a un estado radical de "betwixt and between": las reglas y normas válidas hasta el momento se encuentran en desuso; otras nuevas deben ser encontradas y probadas. La puesta en escena empuja al espectador hacia una crisis, y para superarla no podrá recurrir a patrones de comportamiento reconocidos con anterioridad. Los estándares alcanzados hasta la fecha ya no son aceptados y nuevos aún ni se formulan. El espec-

tador se encuentra, en una fase umbral, en el estado de liminalidad.

Esto es válido, en otro sentido, también para las escenificaciones de Castorf, Schleef y Schlingensief. Con Castorf se encuentra el espectador permanentemente expuesto al desconcierto, sea que participe como espectador o como actor, si sigue los sucesos como observador no observado o si él mismo se convierte en objeto de observación; tanto si ve frente a él a una figura dramática o a un actor que se sale del papel y actúa por cuenta propia (como por ejemplo Hendrik Arnst), o un actor que dramatiza salir de su papel *in propria persona*; si se ve confrontado a un mundo ficticio o se mueve en la “realidad” o quizás el mismo actúa en un mundo ficticio como figura ficticia. Con el espectador se juega un juego que no siempre es percibido por éste, un juego que lo transporta a una situación liminal que ciertamente él mismo puede manejar en forma lúdica.

Schlingensief juega de modo similar, aunque en parte mucho menos lúdica y en parte brutalmente real. El priva al espectador de toda base con la cual podría decidir con cierta certeza, en qué tipo de *cultural performance* está participando, como un espectador o como militante en una reunión del partido (como fue en el *Wahlkampfzirkus Chance 2000* en una carpa de circo como acto del Volksbühne en el Rosa Luxemburg Platz, Berlín) o como manifestante contra la supuesta amenaza de expulsión de extranjeros en Austria (como en *Bitte liebt Österreich, Wiener Festwochen, 2000*). Por lo tanto, el espectador no sabe establecer marcos de referencia, ni menos en qué reglas y normas poder apoyarse. Es expuesto a un estado de profunda inseguridad y tiene que ver cómo superarlo con sus propios medios. En todo caso Schlingensief no actúa como un benévolo chamán, que guía al espectador de forma segura por las turbulencias y sobresaltos, para así pretender ayudarlo a encontrar una nueva orientación, percibir al mundo y a sí mismo de una nueva forma.

Schleef, en cambio, intenta subyugar al espectador a través de una forma de hipnosis y sugestión, quiere arrastrarlo hacia el exterior de los límites de su yo, hacia un nuevo concepto de comunidad. Sus personales y sugestivas direcciones populares y coros se consumen a sí mismos hasta alcanzar el agotamiento total; se utilizan como medio, para liberar energías que actúan sobre el espectador, que lo

“liberan” del aislamiento y lo convierten en un miembro de una comunidad de actores y espectadores.

También en torno al contexto de una estética de *lo performativo* se describe en el teatro una experiencia estética, —o mejor, un teatro contemporáneo— como experiencia umbral. El espectador puede ser transportado por la puesta en escena hacia un estado, que lo enajena de su mundo habitual y de sus normas y reglas válidas, sin indicarle caminos para alcanzar una reorientación. Aquel estado, que puede ser percibido tanto como un martirio o goce, acompañado por fuertes reacciones corporales, como son las reacciones motrices-fisiológicas, afectivas y energéticas. Mientras se trata, durante las transformaciones del estado corporal, de cambios momentáneos, se determina en cada caso individual si la experiencia de desestabilización, de pérdida de normas y reglas válidas, en efecto conduce hacia una reorientación del sujeto, tanto su percepción de la realidad como su auto-percepción, y en este sentido debe ser conducido hacia una transformación permanente. También puede generarse la situación en que el espectador, luego de retirarse de la función, se desligue de su desestabilización momentánea y la considere inverosímil e injustificada, y busque retomar su percepción original —o que se mantenga, luego de asistir a la puesta en escena, en un estado de desorientación y que durante mucho tiempo siga en ese estado y que bastante más tarde alcance una reorientación o que vuelva al viejo orden de valores y esquemas de comportamiento. Aquello no cambia en nada lo relacionado con el hecho de haber vivenciado la participación de la puesta en escena como experiencia umbral. Y sólo aquello se encuentra en discusión, es decir, sólo aquellas transformaciones que se desarrollan durante el proceso de percepción, no las que se instalan después de haber experimentado la puesta en escena.

He explicado, en el marco del contexto de una estética semiótica, la experiencia estética como experiencia umbral, como desestabilización y reestructuración de los sistemas de significado del sujeto receptor. En el contexto de una estética de *lo performativo* la describo en relación con puestas en escena teatrales como una desestabilización de la percepción personal y ambiental del sujeto receptor, además de las transformaciones que acompañan sus estados corporales. Podría parecer muy lógico por razones heurísticas, examinar

las experiencias estéticas desde dos perspectivas distintas —o sea desde el punto de vista de la estética semiótica y de la estética de *lo performativo*. Más allá de aquello, no se debe olvidar de que se trata de la experiencia especial por la cual atraviesa el sujeto receptor durante el proceso de observación y no de dos tipos de experiencias —por decirlo así— una forma semiótica y una preformativa; sino más bien una única y misma experiencia; es decir, una experiencia estética. Por ello es válido ahora aclarar cómo ambos aspectos, que han sido hasta el momento examinados en forma separada, pueden relacionarse uno con el otro.

Surgen nuevos significados de los nacientes procesos performativos, los cuales he descrito como desconcertantes, irritantes, desestabilizadores de la percepción individual y ambiental. Es decir, la reestructuración del sistema de significados toma su salida en las transformaciones afectivas, fisiológicas, energéticas y motrices que van acompañadas de la desestabilización de aquellas que las articulan. Aquello no ocurre al azar o en forma independiente de las transformaciones del estado corporal, sino en interacción directa con éstas, así como también en relación inmediata con su intensidad. Resulta de las transformaciones corporales, pero sin ser determinadas por éstas. En el proceso de la experiencia estética aparece de forma especialmente plástica, que no se puede pensar en el significado sin el cuerpo y que no existe sin éste, que se trata hablando de un significado hecho cuerpo. Cuando las transformaciones del estado corporal son vivenciadas como desestabilización, representan el punto de partida de la reestructuración del sistema de significados, entonces se podrá determinar una lograda reestructuración como un positivo resultado de la reorientación, como facilitación para determinar una nueva percepción individual y colectiva. Pues ésta pone a disposición del sujeto receptor nuevas herramientas para una renovada percepción y una nueva forma de llevarla a la práctica. Por otro lado parto de la premisa, que los sentimientos de fascinación, temor, espanto, asco, miedo, pudor, entre otros, y las conjuntas transformaciones fisiológicas, energéticas y motrices, en las cuales se articulan, no son producidas como quien dice por reflejos biológicos generados por un estímulo específico, sino que más bien surgen del sistema de significados del espectador.

Cuando los espectadores contenían la respiración, en el momento en que Marina Abramovic se cortaba su piel con la navaja de rasurar y la brotaba sangre, no ocurría aquello como un reflejo fisiológico. Más bien representaba una reacción a un tabú de la sociedad. Los espectadores se encontraban perplejos, por una parte no podían creer lo que estaban presenciando, por otra, se encontraban en un estado de fascinación- fascinados por que alguien se infería heridas en forma voluntaria, fascinados por que aquella escena les recordaba el castigo, la tortura y otros tabúes. Y se encontraban en estado de shock, pero también fascinados de su propia curiosidad, que fue evocada de una situación en la cual según las normas culturales vigentes debieran percibir el correspondiente asco y repulsión. La respiración se contuvo, o sea, por la percepción de un argumento, que no significa otra cosa que el hecho realizado, que consistía en la auto-mutilación efectuada para ser exhibida al público y efectuada bajo significados condicionados, a pesar de que en el momento de la retención del aliento el público no se encuentre consciente de su significado- porque la emoción fue tan sobrecogedora que sobrepasaba cualquier estado de conciencia- y que justamente se convertían en conciencia al recordar la necesidad de reiniciar la respiración. El efecto se encontraba curiosamente relacionado con el significado, sin que ambos se entrelazaran. El espectador también desarrolló su percepción de la autoflagelación siempre bajo el recurso de su sistema personal de significado. Mientras más fuerte se convierten los sentimientos involucrados en este contexto, más se puede dejar el sistema de significados como fuente y origen en el trasfondo, incluso pueden parcialmente permanecer en el olvido y ser vivenciados como una intensa experiencia somática. No obstante, si la percepción no fuese capaz de hacer brotar aquellos sentimientos generados por la percepción de auto-mutilación, es porque no pudo remitirse a determinados significados. Inversa es la fuerza de las emociones desencadenadas de la cual depende la motivación hacia el tipo de reestructuración que propone el sujeto receptor a su sistema de significados.

Por lo tanto, las transformaciones afectivas, fisiológicas, energéticas, así como las motrices y los cambios del sistema de significado se encuentran, en el marco del proceso de la experiencia estética, en una estrecha relación de intercambio. Incluso se producen simultáneamente. Debido a ello

parece inútil expresar la pregunta por la prioridad: ¿Qué va primero, la transformación del estado físico o la modificación del sistema de significado? La experiencia estética se experimenta en puestas en escena teatrales justamente por ello, como experiencia umbral, porque no toca ni actualiza funciones específicas individuales, sino que facilita una experiencia integral, la cual apunta hacia la transformación de la totalidad del ser humano. La experiencia estética en el teatro representa como experiencia umbral una intensificación, aceleración y, a su vez, una toma de conciencia de procesos de transformación específicos. Esta no sólo deja al sujeto observador vivenciar transformaciones que lo involucran como organismo vivo, sino que apuntan fundamentalmente a transformaciones en las que se reconoce en y a través de éstas como “embodied mind”.

La definición de experiencia estética que he entregado es válida, en primer lugar, sólo para puestas en escena teatrales, respectivamente restringida para puestas en escena teatrales de los años sesenta a noventa del siglo XX. Debido a ello queda cuestionada su utilización, y eventualmente cómo se deja utilizar en otras áreas artísticas, y además, si su validez se puede extender al teatro de otras épocas e incluso al teatro de otras culturas. Llama la atención que mi descripción de la experiencia estética como experiencia umbral, en cierto sentido, es compatible con la descripción de los efectos de puestas en escena teatrales que se representan desde la antigüedad hasta el siglo XVIII. Parece que también parten de la premisa que en el teatro se trata de una *performance* transformativa, es decir, de un tipo de representación que puede conducir hacia una transformación de sus participantes, tanto actores como espectadores.

Cuando Aristóteles describe el efecto del teatro trágico como excitación de “*eleos*” y “*phobos*”, de compasión y temor, como a su vez catarsis, limpieza de los efectos mencionados, apunta hacia una transformación de los espectadores, que se gatilla y posibilita en la observación de la puesta en escena. Si los padres de la iglesia y otros adversarios del teatro medieval y de los tiempos modernos amenazan de los peligros que ocultan las visitas al teatro para la salvación del espíritu del espectador, o por el contrario, si el médico de cámara del emperador en 1609 recomienda su visita, debido a que según él, asistir a comedias “amplía las ganas y el corazón, y todo lo compone”¹⁹, así justamente tienen en

19 Cita según W. Flemming, *Barockdrama III – Das Schauspiel der Wanderbühne*, segunda edición, Hildesheim 1965, p. 14.

la mira los potenciales transformativos del teatro, los cuales vale la pena evadir o buscar. Es de consideración destacar que el peligro o bien la oportunidad de transformación se localizan permanentemente en las condiciones especiales de comunicación del teatro, es decir, en la *co-presencia corporal de actores y espectadores*. Esta se manifiesta por el tipo y forma de utilización del cuerpo por parte de los actores. De esta manera escribe P. Franciscus Lang en su *Dissertatio de actione scenica* (1727), en las cuales resume las reglas más importantes desarrolladas por el teatro jesuita a lo largo del siglo XVII, en relación con el arte escénico, que se impone “una intensa pasión en los espectadores; mientras más fuerte, vivaz y envolvente es el arte de la actuación en la persona que lo presencia, más efectivo es. Los sentidos son la puerta al alma; a través de ésta penetran las manifestaciones de las cosas a la recámara de los afectos.”²⁰

La declaración que sirve de base para esta interpretación y que genera afectos en el espectador en relación con la percepción de los afectos representados por el arte escénico del cuerpo del actor, estuvo vigente hasta gran parte del siglo XVIII. Vale mencionar a Henry Home en su obra “*Elements of Criticism*” aparecida en 1762 en donde dice que “los gestos y la pantomima abren un camino directo hacia el corazón”²¹, y aún en 1792 afirmaba Sulzer en su *Teoría general de las Bellas Artes*: “es sabido que el hombre en ninguna otra circunstancia de vivas impresiones y sensaciones, es capaz de hacer de todo en una puesta en escena pública [...] Nada en el mundo es más contagioso y potente que las sensaciones que se perciben de improviso en una multitud de personas”²². Es el proceso de *contagio* el cual, por medio del camino de la percepción, transmite las impresiones del cuerpo del actor al cuerpo del espectador, y de esta manera posibilita el efecto de la puesta en escena²³.

Mientras, por una parte, Rousseau condena al teatro por “las permanentes efervescencias emocionales a las cuales se está sometido en el teatro”, “enervan y debilitan” al espectador y lo “incapacitan” para “resistir a sus pasiones”²⁴ amenazándolo con la pérdida de su voluntad personal, por otra parte Diderot, Lessing, Engel y varios otros teóricos del siglo XVIII propagaron al teatro justamente por su fuerza transformadora, por su capacidad “de hacernos hasta tal punto sensibles, que nos conmueva el caído en desgracia de todos los tiempos y bajo todas las formas, y que gane

20 P. F. Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übers. U. Hg. V. Alexander Rudin, Bern/ München 1975, p. 200.

21 H. Home, *Grundsätze der Kritik I*, Leipzig 1772, p. 582.

22 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste – Neue vermehrte zweyte Auflage IV*, Leipzig 1974, p. 254.

23 Para eso ver E. Fischer-Lichte, “Der Körper als Zeichen und als Erfahrung”, En: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts – Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hg. V. E. Fischer-Lichte und J. Schönert, Göttingen 1999, p. 53-68.

24 “En favorisant tous nos penchants, il donne un nouvel ascendant à ceux qui nous sont dominent; les continuelles émotions qu’on y ressent énervent, nous affaiblissent, nous rendent plus incapables de résister à nos passions; et stérile intérêt qu’on prend à la vertu ne sert qu’à contenter notre amour propre, sans nous contraindre à le pratiquer.” J.-J. Rousseau, Leerte à M. D’Alembert sur son Article Genève, Paris 1967, p. 128.

nuestra empatía.”, como escribe Lessing en una carta dirigida a Nicolai²⁵, en la cual intenta calificar con mayor precisión las fuerzas transformadoras del teatro.

Con el arribo de la autonomía del arte, del concepto de estética y de la experiencia estética, se convierte en obsoleto el concepto de teatro como una *performance* transformativa a través del paso del siglo XVIII al XIX, o al menos será marginalizado. Por cierto no parece ser muy absurdo ver en el concepto de teatro formativo (*Bildungstheater*), tal como fue desarrollado por Goethe y Schiller, una nueva variante de esta concepción, sobre todo si se recurre a *Wilhelm Meister* de Goethe o a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. En ambas obras, este concepto se deja interpretar del todo, en un sentido de “betwixt and between” de la experiencia umbral.

A principios del siglo XIX perdió validez la idea de la percepción del teatro como un proceso de contagio corporal. En su lugar entró en escena el concepto de compenetración (*Einfühlung*)²⁶. Ahora bien, podemos argumentar en este caso, que el concepto de compenetración en ningún caso se encuentra en contradicción a la idea de teatro como una *performance* transformativa. Pues la compenetración, por sobre todo la compenetración en diversas personas, como se genera en el transcurso de una representación, se deja interpretar como una recepción y elección de nuevos papeles e identidades, y en ese sentido como una experiencia umbral. Esto, sin embargo, parece no haber sido concedido de esta manera por los teóricos líderes de la compenetración. Así determina Friedrich Theodor Vischer en su *Estética* (1846 – 1858) este concepto como “contemplación prestada”²⁷ y que más tarde, en su ensayo sobre el símbolo de 1887, lo definiera como “acto de préstamo de almas”.²⁸ Su hijo Robert describe este acto de la siguiente manera: “Mi yo espíritu —sensorial se transporta en el “interior” del objeto y completa su forma— desde el interior hacia el exterior.”²⁹ La posibilidad de una mutación del sujeto observador a través del acto de prestación del alma parece no haber sido pensado en su conjunto, a pesar de ello no se puede descartar de forma categórica esta definición.

Con el giro *performativo* del paso de siglo XIX al XX y la proclamación de una cultura corporal, regresa el no completamente desplazado, pero ampliamente marginalizado concepto de teatro como *performance* transformativa,

25 G. E. Lessing: Brief an Nicolai vom November 1756, en: Werke IV, hg. V. H. G. Göpfert, München 1970-1979, p. 163.

26 Para el concepto de la compresión comparar con M. Fontius, “Einfühlung-Empathie-Identifikation”, En: *Ästhetische Grundbegriffe* II, hg. V. R. Vischer, München 1922, p. 31.

27 F. Th. Vischer, *Kritische Gänge* II, hg. V. R. Vischer 1922, p. 31.

28 Ibid., Bd., IV, p. 435.

29 R. Vischer, “Der ästhetische Akt und die reine Form” (1874), En: *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, hg. Von R. Vischer, Halle 1927, p. 47 y ss.

inmersa en el discurso teórico sobre el teatro. Ya Nietzsche, quien en su escrito *El nacimiento de la tragedia* de 1872, habla de “esperanza [...] de un renacimiento de Dionisio” “la cual debemos comprender nefastamente como el fin de la individuación”³⁰. Georg Fuchs, en evidente contacto con Nietzsche, exigía del teatro la transformación del individuo burgués en un “nuevo” ser humano transindividual. Vislumbraba la posibilidad de la transformación, como lo hicieron los teóricos hasta el siglo XVIII, a través de la manifestación de la co-presencia corporal de actores y espectadores. De esta manera determinó el arte de la actuación como un “movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio ejercido por el impulso creativo de una sensación que surge a través de los medios de expresión del propio cuerpo hacia una interpretación y con el propósito de descargarse con ello de su animado impulso interior. De este modo podemos transportar a otras personas hacia oscilaciones rítmicas parecidas y con ello hacia un estado de embriaguez igual o similar”³¹.

Es destacable que Fuchs retomara el concepto de teatro como una *performance* transformativa en sus pensamientos sobre el teatro, colocándolo en relación con el género del *cultural performance*, cuya fuerza transformadora fue descubierta por las exploraciones en torno al ritual.³² El ritual es comprendido, alrededor de fines de siglo, como quintaesencia de una *performance* transformativa. Si el teatro quiere recuperar su potencia transformadora, deberá orientarse hacia el paradigma del ritual y en la experiencia específica que éste posibilita.

Este pensamiento sirve también de base a las reflexiones de Antonin Artaud respecto a una radical modificación del teatro. Artaud parte de una crítica a la cultura europea coetánea de forma similar que Fuchs aunque con una meta diferente. En contra de las destructivas y falsas opiniones que de la vida dejó para el hombre el Renacimiento³³, Artaud realza en especial el logocentrismo, racionalismo e individualismo. Para superarlas, debe el teatro llevar al hombre occidental hacia sus orígenes pre-lógicos, pre-rationales y pre-individuales. Se deben provocar estados de trance en el espectador³⁴ —o sea estados umbrales *clásicos*— y a través de influencias en su inconsciente “capacitarlo hacia un proceso de toma de conciencia y de toma de posesión de ciertas fuerzas dominantes, [...] que todo lo conducen y

30 F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart 1979, p. 66.

31 G. Fuchs, *Der Tanz*, Stuttgart 1906, p. 13.

32 Para esto ver H. G. Kippenberg, *Die Entdeckung der Religionsgeschichte-Religionsgeschichte und Moderne*, München 1997.

33 A. Artaud, *Die Tarahumaras- Revolutionäre Botschaften*, München 1975, p. 164.

34 “Un théâtre qui produise des trances, comme les danses de Derviches et d’Aïssaouas produisent des trances, et qui s’adresse à l’organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous.” A. Artaud, *Le Théâtre et son double*. Oeuvres Complètes, Tome IV, Paris, 1964, p. 98.

guían.”³⁵ El teatro debe transformarse en “un ritual mágico”, que genere en el espectador un exorcismo, un *rite de passage*: debiera sanar al ser humano occidental del gran contagio civilizador, de manera que en el espectador reconstruya su vida y humanidad. Ni “el ser humano psicológico con sus más o menos variados sentimientos y rasgos de carácter”, ni tampoco “al hombre social, el cual se encuentra sometido a las leyes y que está desfigurado por la religión y los reglamentos”; sino “el hombre integral (total)”.³⁶ Reiteradas veces ha remarcado con insistencia Artaud que el teatro apunta hacia un estado umbral: “Como la peste, el teatro es un estado de crisis, que concluye con la muerte o la sanación”³⁷, un estado de transición. Con la imagen de la peste se retoma otro viejo concepto de Artaud inmerso en el marco del discurso sobre su teatro: el concepto de contagio: “Importante es por sobre todo, la concesión, de que el juego teatral es como la peste, es como un frenesí que actúa de manera contagiosa.”³⁸

El teatro como arte autónomo, como ha sido transmitido a lo largo del siglo XIX por el teatro formativo y de compenetración, parece no estar dotado de fuerzas transformativas ni para Fuchs ni para Artaud. Para recuperarlas deben, según su opinión, ser convertidas en ritual. Teatro como ritual significa, por lo tanto, un teatro que ha recuperado su fuerza y efecto transformador. En este sentido, desde los años sesenta se ha realizado nuevamente con mucho énfasis el potencial transformativo del teatro, como lo podemos ver en los escritos y textos dramaturgicos de Hermann Nitsch, Jerzy Grotowski y Richard Schechner — sólo para nombrar algunos importantes representantes del así llamado teatro ritual de los años sesenta y comienzos de los setenta. Luego de que para estos autores haya regresado la idea de un teatro como *performance* transformativa, ya no pareciera una exigencia el interpretar (a la experimentación de liminalidad) como experiencia ritual a la experiencia que se puede transmitir en una puesta en escena, sino, y poniendo la mirada hacia el teatro de los años noventa, sería contraproducente seguir describiéndola de este modo. Ha llegado más bien el momento, para reclamar el concepto de la experiencia estética y redefinirlo correspondientemente: la experiencia estética se desarrolla en el teatro contemporáneo como una experiencia umbral.

35 “Ou nous serons capables (...) d’arriver à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout.” *Ibid.*, p. 98.

36 “Renonçant à l’homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c’est à l’homme total, et non à l’homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu’il s’adressera.” *Ibid.*, p. 147.

37 “Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison.” *Ibid.*, p. 38.

38 “Il importe avant tout d’admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu’il soit communicatif.” *Ibid.*, p. 33.

Ahora ha demostrado este breve apéndice histórico, que desde la antigüedad hasta el siglo XVIII como a su vez en el siglo XX, entre los teóricos y practicantes del teatro, se encontraba ampliamente extendido el concepto de teatro como una *performance* transformativa, sino es que más bien prevalecía aquel concepto. Debido a ello voy a dar un paso más allá y afirmaré, que la experiencia estética en el teatro —o sea no sólo, como ha sido demostrado en el teatro contemporáneo— se lleva a cabo en general como una experiencia liminal.

Con ello se valida, en efecto, el considerar las condiciones históricas - y culturales ³⁹, bajo las cuales el teatro respectivamente se materializa en una *performance* transformativa. A decir verdad, deben los espectadores de todos los tiempos abandonar sus hogares y trasladarse al lugar en donde se efectuará la puesta en escena. Esto puede según la ubicación del teatro y del camino elegido para llegar al teatro, fomentar de sobremanera el distanciamiento de sus ambientes habituales. Pero en todo caso, se distancian (alienan) las historias y figuras, los medios escénicos y estrategias de escenificación con los cuales el espectador se aleja de su vida habitual y serán expuestos hacia nuevas experiencias, como a su vez serán diferentes las transformaciones generadas. Es así como alrededor del 1800 “la satisfacción libre y desinteresada”, que se dirige hacia la conveniencia formal del receptor, representan para ello las condiciones de esta posibilidad, que generan el desconocimiento del receptor en su medio ambiente habitual y, por lo tanto, pueda avanzar hacia experiencias, en las cuales “no existe interés, ni de los sentidos, ni mucho menos de la razón, [...] obligando al reconocimiento⁴⁰, como lo es en el caso de la rutina diaria y las que de esa forma generan la transformación. En este sentido se dejan, como se insinuó anteriormente, leer las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. Incluso llegaría más lejos al afirmar que el concepto de experiencia estética fue acuñado durante el saliente siglo XVIII, para describir una fundamentalmente nueva forma de experiencia umbral, la que fue desencadenada a partir de los rituales transmitidos. La que no calzaba en los aspectos esenciales y por ello, se diferencian básicamente de la experiencia ritual. Fue solamente “la satisfacción desinteresada y libre”, la cual el sujeto sentía en la percepción de obras de

39 Me refiero aquí al teatro europeo, aunque deduzco de aquí también, que todo el teatro no europeo se manifiesta como una *performance* transformativa. Para eso ver E. Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 2000.

40 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Bd. X, Frankfurt am Main 1974, p. 123 (B 15).

arte —o también de la naturaleza—, que le abría la posibilidad de conocerse como subjetividad libre.

En el paso del siglo XX al XXI se presentan condiciones absolutamente distintas. En tiempos de una permanente propagación de la estética en el mundo cotidiano, bajo las condiciones de una cultura del entretenimiento y de los eventos, no representa “la satisfacción desinteresada y libre”, con seguridad la adecuada compenetración para trasladar al sujeto hacia un estado umbral. Para ello se requiere el espanto tanto de los “sentidos” como también de la “razón”. Irritación, choque de estructuras, desestabilización de la percepción personal y ambiental, en resumen: la disolución de las crisis parece más apta para realizar este propósito. Pues ésta proporciona profundas experiencias perturbadoras, las que tienden hacia una transformación del sujeto receptor.

Mi redefinición del concepto de experiencia estética como experiencia umbral⁴¹ provoca entre otras, dos importantes preguntas, las que quiero formular a modo de conclusión, pero sin querer ahondarlas más allá.

Primero: la redefinición del concepto ¿se deja aplicar también a la recepción de obras de otros géneros artísticos? ¿Pueden la lectura de poesía y novelas, la contemplación de cuadros y esculturas, el ver cine y escuchar música, cuando se realizan como experiencia estética, ser capaces de transportar al receptor hacia un estado umbral? ¿Se deja generalmente precisar la experiencia estética como experiencia umbral, como se insinúa en una estética semiótica? Y en segundo lugar: ¿Cómo puedo diferenciar la experiencia estética como experiencia umbral de otras experiencias umbrales, como no sólo lo pueden desencadenar rituales, sino que también fiestas, festivales, eventos deportivos, mítines políticos y otros géneros de *cultural performances*? ¿Se trata de un tipo totalmente diferente de experiencia umbral? ¿O es finalmente la misma experiencia, que simplemente se diferencia por una parte por funcionalidades distintas y, por otra, por la diversidad de grupos y asociaciones sociales heterogéneas?⁴²

Cualquiera que sea la respuesta a estas preguntas, parto de la base que la experiencia estética no representa una invención del siglo XVIII, sino una experiencia umbral

41 Cuando defino a la experiencia estética como experiencia umbral no me refiero a que cada puesta en escena tenga que gatillar en el espectador una experiencia umbral que lo conducirá a una transformación. Más bien parto de la base que existen múltiples tipos de recepciones. Según mi entendimiento se lleva a cabo la recepción de una puesta en escena sólo si el sujeto receptor es transportado hacia un estado umbral. Otras formas de recepción no son incluidas por mí en el concepto de experiencia estética.

42 En este punto amplía el campo para futuras investigaciones relacionadas con la experiencia estética. Estas se conducen exitosamente no sólo por un investigador estrella. Aquello, más bien, implica la colaboración estrecha entre todas las ciencias artísticas, la estética filosófica, sociología, etnología y las diversas ciencias relacionadas con las culturas no europeas y de la psicología de la percepción, neuropsicología y la investigación neurológica. A pesar de ello el actual estado de las investigaciones no responden a esta pregunta.

atribuida a una condición antropológica básica. En ella experimenta el hombre su condición de ser, la que se entiende en un proceso de permanente transformación, como “en un estado de transición.”