

10-2012

El sujeto de la lengua sujeto a la lengua: Reflexiones sobre la dramaturgia performativa contemporánea


Stephan Baumgärtel

Universidade do Estado de Santa Catarina - Brasil

Miguel Ángel Zamorano

Karen Basaure

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Baumgärtel, Stephan. (2012) "El sujeto de la lengua sujeto a la lengua: Reflexiones sobre la dramaturgia performativa contemporánea," trad. Miguel Ángel Zamorano y Karen Basaure, Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 25, pp. 71-88.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

EL SUJETO DE LA LENGUA SUJETO A LA LENGUA: REFLEXIONES SOBRE LA DRAMATURGIA PERFORMATIVA CONTEMPORÁNEA

Stephan BAUMGÄRTEL

Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil

Traducción del portugués: Miguel Ángel Zamorano y Karen Basaure

RESUMEN:

Partiendo de un breve análisis de la performatividad escénica contemporánea, este artículo investiga procedimientos formales de una escritura teatral que muestra rasgos más performativos que representacionales. Para tal fin, analiza aspectos performativos de la dramaturgia de Valére Novarina, Rainald Goetz e Heiner Müller. Enfoca la materialidad de la lengua y el uso desviante de estructuras lingüísticas habituales como tácticas que predominan en una estética de escritura teatral que presenta a la propia lengua como el personaje principal. A partir del reconocimiento de la ausencia del sujeto-constituyente, muestra por qué la dramaturgia performativa puede calificarse de posmoderna y posdramática y argumenta que los procedimientos formales adoptados pueden poseer una función crítica dentro del contexto posmoderno.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia Textual Contemporánea – Performatividad Textual – Rainald Goetz – Heiner Müller – Valére Novarina

1. DE LAS PERFORMATIVIDADES TEXTUALES ESCÉNICAS Y DRAMATÚRGICAS

A partir de los años setenta y con amplia difusión en los noventa, nuevas prácticas teatrales fueron analizadas como prácticas “posmodernas” (Pavis, 2003), más allá de la “representación cerrada” (Derrida, 2005), como “posdramáticas” (Lehmann, 2007) o “performativas” (Feral, 2008). Dos impulsos estéticos me parecen fundamentales en este modo con que la práctica teatral se aparta de la mimesis clásica: el primero es el de la predominancia

de la materialidad del signo sobre su significado. Su dimensión referencial queda vaga al mostrarse una laguna entre esta presencia sensorial y la función mimética de los significantes en escena. Se debilita, por tanto, la relación entre el significante y su significado habitual y social, de lo que resulta una confrontación entre la escena y el espectador: ahora es el espectador quien debe *construir posteriormente* la relación semiótica, al relacionar un *horizonte empírico y estético* con el juego de los significantes presentados. La intención en este procedimiento no consiste sólo en indagar los procesos de significación (como en las propuestas modernas), sino también en confrontar al espectador críticamente con aspectos normalmente no conscientes en su horizonte de expectativas y conseguir mediante esa confrontación una intervención en él¹.

En este giro del significado hacia la materialidad de los cuerpos usados en escena, encontramos el segundo impulso fundamental de las nuevas prácticas teatrales: sus estructuras enfocan la recepción del espectáculo en cuanto proceso activo de significación. Surge como nuevo desafío artístico la construcción de arreglos perceptivos que problematizan en el espectador la construcción de su mirada. Antes que desarrollar la fábula de un texto teatral, se emplea su temática para crear arreglos escénicos que se tematizan a sí mismos en cuanto a lo que son: arreglos perceptivos con la misión de provocar críticamente una recepción autorreflexiva del espectador. Si el espectáculo tradicionalmente nos presenta como centro de la experiencia teatral la contemplación de una narrativa ficcional (y por tanto un mundo empíricamente ausente en el momento de la presentación), el arreglo escénico nos presenta una experiencia teatral como evento social aquí y ahora. En su centro está el encuentro entre ficción y realidad social en el acto de la presentación-percepción. En un montaje entendido como instalación de cierto arreglo escénico, el mundo empírico y el mundo ficcional se permean estructuralmente y se problematizan mutuamente en lo que respecta a los impactos interpelativos inscritos en sus cualidades representacionales y performativas².

De hecho, los dos procedimientos encajan perfectamente en las presuposiciones de una versión performativa y (auto-) constructivista del mundo humano, tal y como la esboza Josette Féral acerca del campo epistemológico del *performance analysis* en consonancia con los escritos de Richard Schechner. Según Féral (2009:51) esta perspectiva performativa afirma

¹ Sobre esta dimensión de la estética performativa, ver también Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, especialmente el quinto capítulo sobre el surgimiento del significado en la acción performativa. El libro está disponible en inglés con el título *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London&New York: Routledge, 2008.

² Ver por ejemplo Lehmann (2007) y Fischer-Lichte (2007).

que “a) la realidad no es percibida tal cual, sino a través de interpretaciones, de construcciones de aspectos significativos”, lo que conduce al realce de la estructura textual en cuanto que fuerza productiva e interpretativa; “b) esas interpretaciones deben ser *multiperspectivadas*, o sea, integrarse no en una visión única y dominante, sino en una multiplicidad de perspectivas, destacando que cualquier esfuerzo hecho no debe privilegiar una visión y sí tomar en consideración los innumerables puntos de vista al mismo tiempo”, lo que remite al dominio de la materialidad del significante que permite necesariamente la construcción de diferentes puntos de vista conforme a la posición de la cual se lee el texto espectacular; y “c) que ella debe, necesariamente, ser contextualizada y que la propia significación depende del concepto de donde se está”, lo que conduce a la noción de escenificación en tanto que instalación de un arreglo escénico que evidencia el horizonte de expectativas socioculturales, tanto del artista como del espectador.

En lo que respecta a la recepción, entretanto, debemos decir que la concepción performativa del mundo humano privilegia la *performatividad del discurso* y no la *performatividad de la enunciación individual*, pues ella no remite a un sujeto fundador que habla en cuanto tal, sino al discurso que produce y configura este habla. Este es un aspecto poco desarrollado en la argumentación de Feral. Sin embargo, está implícito en la relación establecida entre la visión del mundo en tanto que acto performativo y la teoría de la recepción. En esta, el horizonte de expectativas es un dispositivo sociocultural y el relleno de las llamadas lagunas del texto no es una actividad autónoma o arbitraria, ya que se ve regulada por estrategias interpelativas que parten tanto del texto cuanto de discursos en los cuales el sujeto receptor se encuentra inscrito. En efecto, al sobreponer la materialidad de los significantes sobre los significados (sin anular los últimos y sin presuponer que la materialidad pueda autorevelar su sentido verdadero), la performatividad de la escena busca evidenciar para el espectador en el acto de la recepción la existencia de un discurso como una serie de reglas específicas que regulan el habla y la escucha de aquellos que participan de este encuentro escénico. El lugar del cual el “yo” habla es un lugar agrietado, marcado por una laguna entre discurso y sujeto en el cual se percibe la batalla entre ambos.

El potencial crítico de la estética performativa reside, a mi modo de ver, en manifestar esta relación contradictoria entre discurso y sujeto, en materializar el peso del discurso sobre la acción creativa y receptiva de los enunciadores. El énfasis en el discurso como acción performativa explora el lugar del ser humano individual en tanto que sujeto (en el doble

sentido de la palabra que es la contradicción dolorosa inscrita en el discurso) ante la “pesada y terrible materialidad” (Foucault, 1996:9) del discurso.

Aunque la textualidad escénica performativa sea un simple hacer sin significados ficcionales o una metatextualidad que llama la atención a los propios procedimientos en el contexto del encuentro teatral, su proceso de significación se realiza solamente “en el acto”, en forma de sensaciones cinestésicas y no en cuanto significado que podría ser extraído, fijado, aplicado como tal a otros contextos. En esta significación y recepción estética “en el acto”, en el encuentro teatral, penetra lo ficcional/estético y lo empírico/pragmático. Es en esta posibilidad de entrelazar “en el acto” estas dos experiencias donde se sitúa la potencia analítica y crítica de la estética performativa. Es ella la que en última instancia justifica la acción performativa en cuanto proceso sin fronteras claras entre ensayo, espectáculo y recepción.

En lo que concierne a la dramaturgia del texto teatral escrito, esta supone el desdoblamiento formal de las prácticas teatrales, desde una mimesis predominantemente representacional (por lo tanto realista y encajada en una narrativa) a una mimesis de producción (en cuya estética la vida empírica aparece transformada en estructura performativa, en *écriture*)³. En esta escritura performativa, el foco en la lengua en cuanto *habitat* y herramienta del discurso, fenómeno relativo a un proceso y un medio de interpelación, hace que la estructura del texto teatral tome la lengua como su propio material. Este lenguaje textual no describe de forma predominante personajes, sino el funcionamiento productivo de la lengua, o sea, la relación dinámica entre lengua y conciencia humana, entre discurso y percepción.

Entender el funcionamiento productivo de la lengua como la relación dinámica entre lengua y conciencia humana ayuda a evitar que esta escritura performativa, con sus rasgos autoreflexivos “más allá de la representación”, sea identificada como una posición filosófica que presenta el mundo empírico principalmente como juego textual cerrado en sí, disolviendo posiblemente las duras reglas (limitantes y productivas) del poder político, económico y social en el juego de sus signos. Ante este peligro surge la cuestión: si (y cómo) esta dramaturgia

³ Para una conceptualización de esta transformación como impulso radicalizante e inherente al arte moderno, ver COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Río de Janeiro: Graal, 1980. En el campo de la escritura teatral, son los textos iniciales de Peter Handke, *como Kaspar ou Insultos al público*, los que marcan esta toma de conciencia. Un análisis del creciente distanciamiento del texto teatral de la forma dramática se encuentra en Poschmann (1997) que también argumenta que el hecho fundamental para la disolución de ésta última no fue su incapacidad de representar las estructuras fundadoras de la vida empírica, como afirma Szondi (2001), mas una crisis de lengua que era vivida como una crisis epistemológica.

performativa incluye en su estructura la problemática (y la experiencia) de las múltiples formas de poder, ¿cómo aparece, en las características formales de esta performatividad textual, una problematización de los múltiples modos del poder de actuar sobre el ser humano? Desde el punto de vista estético, me parece relevante no solamente la cuestión de cómo se puede crear una relación crítica entre este mundo verbal *sui generis* y el mundo social y empírico en el cual este texto se manifiesta, sino también preguntarse qué concepción de poder es inherente a la textualidad performativa en la dramaturgia contemporánea.

2. LA ESTÉTICA DE LA TEXTUALIDAD PERFORMATIVA

Uno de los escritores franceses más influyentes en la construcción de una dramaturgia no dramática, Valère Novarina, comenta su propia producción textual como construcción a partir de la materialidad performativa del habla. Él dice:

Escribo con los oídos. Para actores neumáticos. Los puntos, en los viejos manuscritos árabes, eran señalados por solos respiratorios... Respiren, pulmoneen. Pulmonear no es dislocar el aire, gritar, inflar, por el contrario, conseguir una verdadera economía respiratoria, usar todo el aire que se inspira, gastarlo todo [...] (1999:7).

Y aún más:

Nada de cortar todo, recortar todo en rebanadas inteligentes, en rebanadas inteligentes – como manda la buena dicción francesa de hoy en día, en la cual el trabajo del actor consiste en recortar su texto como un salami, acentuar ciertas palabras, cargarlas de intenciones [...]– en cuanto que, en cuanto que, en cuanto que [sic], la palabra forma antes alguna cosa parecida a un tubo de aire, un cañón de esfínter, una columna con descargas irregulares, espasmos, compuertas, olas cortadas, escape, presión (1999:8).

Y Novarina, como una escritura que rechaza la interpretación como combinación de rebanadas inteligentes, de hecho hace oír cómo la palabra produce un modo neumático de vivir el mundo, más que representarlo u otorgarle sentido. El centro de significación está en la acción respiratoria o digestiva, en la entrada y salida del material lingüístico. La escritura de Novarina revela este proceso como ruptura con los patrones habituales de uso de la lengua. Al espectador, poco le es explicado sobre el mundo fuera de este acto performativo de comer y digerir el verbo. Es el acto de “respirar con los pulmones” el material lingüístico, no el significado de las palabras y de la sintaxis organizada en cuanto ‘texto’, que transporta una experiencia significativa.

En el texto *O Animal do tempo* (2009), Novarina creó un soliloquio en el cual la escritura recorre descripciones, autorreflexiones de la figura emisor, implícitas orientaciones a los espectadores, captando el teatro verbal de la mente de “un hombre [que] camina entre los sepulcros” como dice la primera y única rúbrica (p.7). El inicio del texto, con las alteraciones que establece en relación a la norma lingüística, es formalmente emblemático en este aspecto:

¡Al Animal del Tiempo!”, ‘¡Al perro quién!’, ‘¡A la carne y la Otra!’ Animales de cerebro, mirad la inscripción: ellos grabaron sus sepulcros en entablados. ‘Aquí reposa el hombre sin las cosas: todo es sin mí.’ He ahí los sepulcros que [sic] están grabados: vi los nombres de las frases escritas en un cascajo (2009:7).

En este recorrido, el texto altera nuestra atención, del actor a la figura pasando por la presencia de los espectadores, sin anunciar en este movimiento una temática clara, aunque haya indicios de que la temática gira alrededor de las palabras que de hecho se tornaron una especie de sepulcro. Formalmente hablando, se percibe que la *materialidad performativa* construye el significado del texto como experiencia de un proceso.

En este proceso, el yo es un otro, una tercera persona, y toda la tentativa del texto parece enfocarse en el esfuerzo de marcar performativamente con las palabras un espacio en la lengua habitual, de transformar los animales en “anamales” [sic] o “Amnamales, omnamales” (p.30), de modo que esta transformación no cree un nuevo fundamento para la descripción, pero aparezca como un deslizamiento reflexivo y libertador. A partir de esta rendija se puede hablar tanto de la experiencia del peso del discurso descriptivo habitual como de las posibilidades de libertades que existen en este uso que desvía de la forma (morfología, sintaxis, gramática, etc.) dada. Tomada como fundamento nuevo, la rendija ya se desharía, el efecto refrescante y alivante se anularía. Un totalitarismo sustituiría al otro. Mas dice el texto y nos hace oír:

“Animales, anamales, batid ahora con sus pies sobre la vieja tierra y enderécense para hacer el hombre balanceando: maldice toda su tierra cuando está por tierra y bendice con su presencia. [...]

Amnamaless, omnamales, confieso haber comido en toda mi vida un único cuerpo de hombre: el mío que es menos el suyo.” (p.30)

Es en esas modificaciones lingüísticas que el lector/espectador entra como en un espacio que permite un cambio lingüístico activo con el mundo. La importancia del texto recae en el placer que esta actitud transformadora permite. El modo neumático de vivir el mundo establece una respiración que transforma la lengua, afecta la morfología y perturba la semántica. No se niega el peso de la materialidad de la lengua, sino al contrario: se transforma

EL SUJETO DE LA LENGUA SUJETO A LA LENGUA

en tema y forma del texto. Pero en las rendijas morfológicas y sintácticas, el enunciador adquiere un espacio limitado, mientras habla, para esquivarse del dominio totalizante de un discurso que simula que puede imitar adecuadamente el mundo, que puede capturar el mundo. Las hablas del enunciador reconocen la hegemonía del discurso social establecido, pero simultáneamente adquieren de sus reglas efectos peculiares e individuales gracias al uso performativo y transformador de la lengua.

En el final del texto, este proceso que desvía y libera es llevado a un estado de paz y alegría. El contexto evoca la serenidad de San Francisco de Assis y la ironía de las clasificaciones de un J.L. Borges. Sin embargo, lo más importante quizá sea tal vez que este estado desemboca en una enumeración final, en la cual el uso performativo de la lengua y el impacto de su creatividad anuncian la tranquilidad del ser humano poeta ante su finitud. Termina el texto:

“Cuando veré mi propio cuerpo muerto cuando yo salga con mi música con alegría. Un día toqué trompa sola en un bosque espléndido y los pájaros vinieron a apaciguarse a mis pies cuando los nombré uno por uno por sus nombres de dos en dos: “la limnota, la hipílica, el escalarío, el ventisco [...]”

Y así sigue con más 102 nombres inventados, ficticios pero posibles dentro de las reglas de la morfología de la lengua. La materialidad de la creatividad performativa del verbo ridiculiza el dispositivo del tiempo lineal, supera la posibilidad de una actitud nihilista frente a la muerte e invierte el lenguaje científico a través de una clasificación irónica, absolutamente personal e inherentemente infinita.

En tanto que texto teatral, él es una invitación a participar junto con el enunciador en su comunicación con el infinito de la creatividad verbal y escrita. El actor “toca” sólo este texto, pero los espectadores se vinieron a reunir y a apaciguarse a su alrededor: ante sus pares existenciales, él se comunica con la eternidad y ofrece a los espectadores esa experiencia de una apertura fundamental en la performatividad verbal.

Vamos de ese ejemplo existencial a un texto más político que puede ayudarnos a entender cómo la performatividad textual puede intentar intervenir en un modo de pensar, ahora con la finalidad de mostrar la imposibilidad ética que eso implica. En el segundo acto de la pieza *Krieg* [Guerra] de Rainald Goetz, marcado como II. OFICINA, OFICINA. El *rito materialista*,⁴ STAMMHEIMER y HEIDEGGER,⁵ los dos dueños de una agencia de

⁴ II. BÜRO, BÜRO. *Der materialistische Ritus*.

producción cultural y un personaje llamado CIUDADANO RESPONSABLE EMPLEADO EMANCIPADO exponen el contenido de algo que difícilmente puede ser denominado ‘conversación’, articulando las fuerzas formadoras y reguladoras que entran en la negociación de un proyecto cultural que la empresa de los dos debe realizar por la institución pública representada por el ciudadano. No sólo esta ruina de conversación, sino también el texto como un todo presentan en el material lingüístico una aglomeración de estructuras prefabricadas, de palabras cliché, marcando la comunicación humana (y en este caso la negociación cultural) como un rito mecanizado. Él sigue dispositivos verbales dados por los discursos públicos en periódicos, programas de TV, agencias de publicidad, etc. El efecto crítico se da a partir de rupturas sintácticas en la citación de estas fórmulas retóricas. Estas rupturas destacan el concepto en cuanto cliché, la ausencia de reflexión en su aplicación mecánica a partir de una cotidianidad en la cual las fórmulas ya adquirieron un estatus regulador subconsciente. He ahí un tramo de la conversación (1986:74):

STAMMHEIMER

Flagelo de la humanidad

Libertad

Flagelo de la humanidad

Paz

Conversación floja

HEIDEGGER

Silencio Guilherme,⁶ avancemos para el próximo punto, cuestión cuatro, aplicación ceremonia, estrategia, interesante cuestión, realización del análisis en cuanto propaganda, propaganda perfecta, *Pop*, la fuerza de la verdad hablar verdaderamente mientras mentira, las masas, júbilo, calor, tesón.

CIUDADANO RESPONSABLE EMPLEADO EMANCIPADO⁷

Sí sí exactamente eso es eso que para nosotros la vida la vida liberada yo acabé de ãhm para la cosa para aquel yo ya estructuré y expliqué así pero ahí él no él

⁵ Los nombres abren campos de asociaciones. El segundo remite obviamente al universo del filósofo alemán, mientras el primero relaciona el personaje al lugar de Stammheim, cerca de Stuttgart, donde se localiza la prisión de seguridad máxima, en la cual fueron detenidos los terroristas de la RAF, organización terrorista activa principalmente en los años 70 y 80.

⁶ El primer nombre de Stammheimer, Wilhelm, inscribe el personaje aún más en la problemática del poder estatal, haciendo alusión a los emperadores prusianos Guillermo I y II.

⁷ El nombre del personaje ya explicita una estrategia estética de calificar a los portadores de voces a partir de normas externas que fueron interiorizadas. El ‘yo’ que habla aquí es la manifestación del individuo ideal en la sociedad alemana liberal de posguerra y lo que él habla es expresión de un (auto-) adiestramiento verbal y emocional según estas normas.

EL SUJETO DE LA LENGUA SUJETO A LA LENGUA

ahí no nada él ahí no oyó no lo percibió antes lo que no importa ahora no importa en nada entonces así yo veo y nosotros también de modo igual mientras significativo el todo mientras vida también bajo la inclusión de la vida toda palabra-clave barriga si me permiten esta reducción aquí que eso es tan importante cuanto también.⁸

Aquí, Goetz distorsiona el discurso estandarizado del liberalismo burgués hasta reconocer en él su esqueleto performativo el modo como él es coexistente con un tipo específico de pensamiento. Mientras Novarina trabaja con fragmentación y variación de estructuras fragmentarias de la morfología, Goetz aplica este procedimiento para la sintaxis. En ambos casos, este procedimiento de trabajar con citas fragmentadas sacude los cimientos epistemológicos de un sujeto autónomo y fundador de sus propias acciones y pensamientos.

Conforme a esta lógica, no sorprende que Rainald Goetz crease en *Festung* (Fortaleza) una pieza para remarcar el holocausto en la conciencia alemana, personajes con nombres de famosos *entertainers*, terroristas alemanes (igualmente conocidos), intelectuales y hasta objetos “discursivos” como el toca-discos que presentan fragmentos de discursos públicos. En este conjunto de voces y no de personajes tradicionales pueden y deben entrar en escena también figuras abstractas, denominadas *El olvido*, *El Odio*, *El Verano*, *En Casa* y otros, que pertenecen a la emocionalidad colectiva alemana, pues “la audiencia del proceso/ acontece/ en público/ diariamente/ aquí” (1993a:204), como constata Rainald, autor y personaje textual. Pero este personaje Rainald de ninguna forma asume una posición autoral a lo largo de la pieza. Él posee semejanzas con el autor empírico, pero en la comunicación inter-ficcional, se muestra un portador de actitudes pre-fabricadas tanto cuanto los otros personajes. Revela el carácter teatral y artificial de las hablas y del evento estético. O sea, no hay un centro en el interior del texto que permitiría transformar la performatividad de la pieza en discurso fijo. Antes, la pieza coloca en acción varios discursos, al citar sus elementos estructurales (sintaxis y vocabulario principalmente) de modo fragmentario. Para esta performatividad textual no hay un espacio exterior *claramente* marcado, aunque constantemente se la evoque.

Dentro de la comunicación intra-ficcional, un análisis del uso de los coros (*coro de las niñas*, *coro de los poetas y pensadores*) y de los personajes abstractos mostraría que ninguno de ellos, ni los personajes individualizados a través de nombres de figuras famosas de la vida cultural alemana, posee esta autoridad objetiva, a pesar del hecho de que la comunicación de las hablas es predominantemente extra-ficcional. Pero esta proyección no instala un discurso

⁸ El ciudadano de hecho presenta textos sin puntuación, como si no supiera estructurar el propio pensamiento.

verdadero como en los coros griegos o en los personajes alegóricos del teatro medieval. De la misma forma, en la comunicación extra-ficcional entre escenario y *theatron*, el público no es un jurado objetivo que decide sobre la audiencia que sería la presentación teatral. El público es jurado, pero el texto escrito lo coloca también en el banco de los reos, cuando en el lugar de las antiguas rúbricas acerca de personajes y lugares se lee: “Voces y visiones (rostros)⁹ / seres humanos/ muertos/ 9 de noviembre 1989/ Vila Wannsee” (1993a: 98), pues en el momento de la producción de la pieza, los miembros del público formaron parte de los agentes históricos de los cuales la pieza habla.¹⁰ Las indicaciones de lugar y tiempo, así como los títulos de la escena funcionan como vectores que indican y evocan campos de asociaciones, cuya función es exactamente extender un escenario lingüístico, erguir un escenario de asociaciones dentro del cual las hablas pueden actuar como figuras que exploran este campo en varias direcciones sin que una pueda reclamar el dominio o el estatus de verdad.

En los textos teatrales de Goetz, el sujeto, en cuanto ser reflexivo que usa la lengua, no se funde completamente con las estructuras estandarizadas, ni puede librarse de ellas. A partir de una posición en el interior de ellas, la figura teatral vive más en una cuestión de permanente lucha con ellas, intentando manipularlas para moldear un lugar para sí mismo en el cual la relación de las fuerzas equilibra victorias y derrotas. O como dice Goetz en *Hirn* [Cerebro] (1996: 54):

Pensar es guerra, una cuestión de tiempo, victoria o derrota. Lo terrible es que eso no posee ningún fin. Las armas que triunfaron en la batalla de ayer, hoy ya están debilitadas. [...] La logística es una permanente y radical revolución de la logística. De repente, aquello que era cierto ayer, también es cierto hoy. No hay descanso. El enemigo es el elemento posicional más importante. Incesantemente, el enemigo es estudiado, su lógica, sus argumentos. Pero la lucha no acontece en el mapa coloreado y bidimensional, pero sí en el terreno. Por estudiar tanto al enemigo, el terreno es desconocido. De repente, las propias cualidades son aquello que es lo más desconocido. Estudiar las cualidades propias, ataque, más una vez un golpe en el vacío. El enemigo cambió de posición. El enemigo, en la mayoría de los casos, es usted mismo. No siempre la guerrilla tiene razón. [...] Sólo importa victoria o derrota, o sea, la marcha del tiempo, correcto o equivocado.

Transferir la guerra del mapa para el terreno implica transferir el foco de la representación para la performatividad, de la epistemología para la intervención. Si el enemigo

⁹ “Stimmen und Gesichter”. *Gesichter* puede significar *visiones* o literalmente *rostros*, *semblantes*.

¹⁰ 9 de Noviembre de 1989 es el día de la caída del muro, pero también el día del primer golpe de Hitler y el día de la noche de cristales cuando los nazis saquearon las sinagogas y tiendas de los judíos. La Vila Wannsee fue conocida por haber sido el local en el cual los nazis esbozaron la llamada ‘solución final de la cuestión de los judíos’, o sea, el holocausto.

EL SUJETO DE LA LENGUA SUJETO A LA LENGUA

es el propio enunciador, él no posee ninguna posición fuera, o sea, él sólo puede reconocerse en relación al dominio de las fuerzas del terreno, del enemigo. Es imposible asumir la posición de un centro organizador en esta lucha, imposible formular en esta situación la posición de un sujeto fundador. Pero también es imposible, tanto para Goetz como para Novarina, aceptar la hegemonía del discurso estandarizado y vivenciado como muerto o mortificador. Es necesario formular una resistencia, que sólo puede ser articulada a partir del hecho de estar inscrita en él, o sea, solamente en las rendijas del funcionamiento de éste. He ahí la necesidad de ser fiel a una escritura performativa. En este sentido, Goetz busca de forma creciente dar credibilidad a la posibilidad de un descanso en esta guerra y de una laguna entre los elementos de esta performatividad. En una reflexión de tono autobiográfico acerca de la figura *Alter* (“Viejo/Vejez”) de su texto teatral *Katarakt* (1993a), publicado en el libro de anotaciones *Kronos*, él dice (1993b:371-372): “Era sorprendente como su habla extremadamente normal y privada se encajaba en fórmulas y opiniones más pre-fabricadas, en aquel extraño va-y-viene que por un lado es y por otro lado, está bien, pasando por yo tampoco sé exactamente, hasta el etc. y tal, y todo de vuelta. Era un modo de argumentar que no seguía ni el núcleo del contenido de los argumentos ni las estructuras atómicas de las palabras, pero venía de una melodía verdadera *entre* ellos; un modo que podía dejarse llevar para fuera, para el modo de un creciendo semi-alto, murmurado. Tornarse el lugar del surgimiento de una voz nocturna tan serena y exhausta era un acontecimiento lentamente devorador y de una violencia brutal” (371-371). Lo que interesa aquí no es tanto la brutalidad, sino la yuxtaposición de las calidades simultáneas de serenidad y agotamiento, de levedad y violación.

Quiero presentar un tercer ejemplo de la escritura performativa en la cual el sujeto tematiza el estado de estar inscrito de tal modo en su lenguaje que su uso representacional se hace profundamente problemático. Se trata del texto *Descripción de Imagen* de Heiner Müller. El texto *Descripción de Imagen* exhibe en la escritura de una única frase que se extiende sobre seis páginas aquello que el título dice. Él efectúa (en cuanto performance textual) el acto problemático de describir una imagen. Evidencia en eso una creciente inseguridad por parte del emisor verbal acerca de su capacidad de poder describir correctamente la imagen y termina en el reconocimiento del Yo autorial que todos los elementos de la descripción son de hecho aspectos de sí aunque ultrapasan su dominio y su autoconocimiento:

En que orbita está estirada la retina, quién O El QUÉ pregunta por la imagen,
VIVIR EN EL ESPEJO, el hombre con el paso de baile YO, mi sepulcro su
rostro, YO la mujer con la herida en el cuello, a la derecha y a la izquierda en

las manos el pájaro partido, sangre en la boca, YO El PÁJARO, aquel que con la escritura de su pico muestra al asesino el camino en la noche, YO la tempestad helada (1993:159).

La forma performativa hace que el texto y su lenguaje puedan mostrar cómo ellos saben más que la instancia autoral, sin que eso permita al lector el reconocimiento de una posición correcta fuera del proceso. La estructura del texto juega con el desenlace como momento final, sin atribuir a ese momento revelador el carácter de síntesis estable.

La dinámica subversiva con la forma dramática establecida aún se manifiesta en la estructura del texto. Encontramos cinco pasos que podemos asociar a los antiguos “actos”, concretizando así la distribución de Müller (1993:159) que el texto habitaría “en una estructura dramática muerta”¹¹: 1. el paisaje sin las personas, solamente los objetos y la naturaleza; 2. la entrada en escena de elementos animados: el pájaro, la mujer, el hombre y su descripción, 3 y 4. la interacción entre mujer y hombre, descrito bajo dos perspectivas opuestas, y 5. la “síntesis” en el reconocimiento del YO, última figura que entra en escena, cuya descripción no pasa de una auto-revelación. La posición autoral se mantiene, pero simultáneamente pierde en la incapacidad de describir adecuadamente con la lengua la imagen que se le pasa por la cabeza. La crisis de la descripción es la crisis de la lengua y revela la crisis de la relación del autor con su material. La ruptura con la forma dialogada en esta crisis focaliza no sólo el eje extra-ficcional, también revela la precariedad de la instancia del autor que está inscrita en todos los textos, no en el sentido biográfico, sino funcional. Hans-Thies Lehmann (en Stricker, 2007:181) comenta como este *relieve performativo* de la voz del autor provocaría un acto activo de lectura. El lector no sólo acompaña el ‘drama’ de la descripción fracasada y de la auto-revelación en este fracaso, ya que en cuanto espectador él se encuentra en la misma situación. Dice Lehmann:

El autor se transforma en su propio actor y director. El texto se presenta penetrado por teatralidad (él propio ya es teatro). En este contexto, Müller llama *Descripción de Imagen* ‘un modelo de juego’¹² que estaría disponible a todos los que saben ver y escribir’. Partiendo del texto de *Descripción de Imagen*, se puede leer la frase de tal modo que cada espectador actúa como alguien que describe una imagen, o sea, como alguien que, según el modelo de monólogo que el texto de Müller representa, inventa él mismo su texto en esta disociación entre ver y escribir.¹³

¹¹ Para eso también contribuye la ausencia de cualquier diálogo.

¹² La proximidad con el modelo de acción de Brecht es obvio, con todas las transformaciones auto-reflexivas que la posmodernidad trae para este experimento.

¹³ “Der Autor wird sein eigener Darsteller und Regisseur. Als vom Theater durchdrungen präsentiert sich bereits der Text (er selbst ist schon Theater). Bildbeschreibung nennt Müller in diesem Zusammenhang ein Spielmodell,

Estos ejemplos indican dos procedimientos principales de los cuales el texto teatral echa mano para evidenciar y problematizar (o sea, para teatralizar) la productividad performativa de la lengua, la fuerza interpelativa de ésta, en relación a la percepción y a la conciencia humana.

El primer procedimiento es servirse de la materialidad del significante verbal: evidenciar ritmo, prosodia, musicalidad o sonoridad del texto hablado, elementos onomatopéuticos, pero también la morfología y la sintaxis en cuanto aspectos de esta materialidad, etc. O sea, se trata de una tentativa de focalizar críticamente los procesos de significación en el interior de la lengua, disipar la certeza epistemológica de la representación lingüística en el juego de la materialidad del habla.

El segundo consiste en focalizar críticamente los procesos de significación en la mente del usuario; en destacar la construcción de esta certeza como efecto de una presión ejercida por determinado contexto socio-histórico; en posicionar el texto hablado en una frontera constituida por el uso o por la citación desviante de procesos sociales de significación. Este posicionamiento puede afectar a la micro-estructura de la morfología, de la gramática o la macro-estructura del texto y de las reglas que forman el discurso. Muchas veces encontramos la combinación de ambos procedimientos en el mismo texto.

En la medida en que el texto inscribe el propio enunciador en su estructura, se abre para el lector la laguna entre vivir y codificar verbalmente, entre el hecho de verse preso por el uso necesario de hablas ya dominadas y el impulso de luchar contra esta prisión para crear a partir del mismo material un espacio de apertura o, como dice Heiner Müller, de encontrar “el vacío en el desagüe, el otro en el retorno del mismo, el tartamudear en el texto sin habla, el agujero en la eternidad, el ERROR tal vez redentor” (1993:158). Pero para encontrar este vacío, este agujero, este error, es preciso mostrar los dispositivos que organizan la ocupación de estos espacios; que normalizan y petrifican el flujo discontinuo y que anestesian la mente humana contra su capacidad de desorganizar la organización, de realizar las transformaciones a través del flujo discontinuo de las cosas. Ese tipo de escrita confronta la performatividad

das allen zur Verfügung steht, die sehen und schreiben können. Man kann die Formulierung ausgehend vom Text der *Bildbeschreibung* so lesen, daß idealiter *jeder* Zuschauer sich als Betreiber eines Bildes bestätigt, also seinen Text nach dem Vorbild des Monologs, den Müllers Text darstellt, selbst erfindet in der Aufspaltung zwischen Sehen und Schreiben.“ Por eso, me parece fundamentalmente equivocado aplicar a esta estética performativa un horizonte de la estética de recepción y hablar de una escritura que pide que sean llenadas las lagunas de comprensión. Eso significaría exactamente matar el juego de acción, sustituir el acto de describir una imagen por una imagen que no presenta más los rastros de la descripción: transformar la performatividad en representación.

social en el medio lingüístico con su propia performatividad textual, iniciando así simultáneamente dos frentes de combate: una es intra-textual, en el sentido del texto comprender críticamente *en su forma verbal* los conflictos sociales. El desvío de una sintaxis o una morfología es el “error” verbal que muestra que es posible usar la lengua según intereses extraños a los de aquellos que predicen las reglas; eso conduce al segundo frente de combate, el frente extra-textual, cuando el sentido del texto produce en su performatividad una experiencia de recepción en el lector que evidencia y mina la performatividad verbal del poder social hegemónico, provocando otras performatividades personales en los sujetos-lectores.

Desde el punto de vista de la forma, cabe mencionar que la dominación de la performatividad en el interior del texto escrito casi automáticamente desplaza la comunicación primordial del eje intra-ficcional, entre figuras ficcionales, para el eje extra-ficcional, entre figuras escénicas y el público. Esto acontece independientemente de que el texto sea monólogo, soliloquio o esté constituido de varias figuras y voces, pues la teatralización de la metatextualidad destaca el juego performativo del texto como centro de significación para los lectores/espectadores. El texto como un todo habla de sí, de su lenguaje. La teatralización de la lengua implica una auto-reflexividad del texto que el lector/espectador debe acompañar, pues ella revela las estructuras y fuerzas formadoras de la interpelación específica que el texto sugiere. Es a través de este cambio de foco comunicacional como el texto escrito interpreta una característica fundamental de la performance escénica: no crear más en primer lugar un mundo ficcional, y sí crear experiencias sensoriales y corporales que constituyen para el receptor un mundo real, una realidad empírica.

También percibimos en estos textos un entrelazamiento entre dimensiones performativas y representacionales, productivas y citacionales. Juntos, estos dos procedimientos consiguen realzar críticamente la relación de sujetos-hablaantes con la propia lengua en cuanto relación siempre ambigua. Podemos darnos cuenta en los rasgos formales de los dos ejemplos de que se trata de una relación tanto interpelante cuanto provocadora y productiva por parte de la lengua. Por parte del usuario humano, se trata de una relación tanto de obediencia cuanto de productividad transformadora y tal vez hasta subversiva en relación a los dispositivos lingüísticos socialmente hegemónicos.

En su ruptura con las capacidades descriptivas de un sujeto constitucional, la forma textual performativa es la ejemplificación y problematización de esta experiencia posmoderna. En las palabras del escritor y dramaturgo colombiano, Víctor Viviescas (2004:50):

EL SUJETO DE LA LENGUA SUJETO A LA LENGUA

La dramaturgia contemporánea describe una parábola de progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo de la representación entendida como mimesis. También del contenido crítico de la representación entendida como crítica que se orienta a la razón. La dramaturgia posmoderna acoge mejor una dimensión de la creación entendida como simulación. La obra posmoderna se postula no como imitación, ni como comentario elucidador y crítico de la realidad, sino como su simulacro.

En este simulacro, el autor o artista habla a partir de una posición en el interior de la realidad que es su tema. Las posibilidades de crítica se resumen a la configuración del impacto de esta realidad verbal sobre el sujeto.

Vemos en estos procedimientos, por lo tanto, una tentativa de adecuar las dimensiones críticas del texto teatral a una nueva situación histórica en la cual la reflexión humana se encuentra un problema en la dominación social que antes no fue percibido o valorado: el *insight* que ningún sujeto, individual o colectivo, puede reivindicar una posición fundadora para el discurso y su verdad. En relación a la configuración específica que la textualidad performativa, sea escrita o escenificada, percibimos que no es lo suficiente decir que se habla siempre de un lugar específico. Para captar la especificidad del lugar, es necesario abrazar en la propia forma estética un reconocimiento de que este lugar específico no se origina en la voluntad de un individuo, sino que es configurado por fuerzas transindividuales en las cuales este individuo aparece e interviene. Por eso, el problema fundamental para esta estética no es más el de la ideología, del pensamiento correcto o falso, sino el del impacto, de la interpelación, de la suscitación y del direccionamiento del deseo humano. En otras palabras, el problema central es el funcionamiento del poder. Se trata no simplemente del problema del poder en cuanto proceso de represión y exclusión, sino también del poder en cuanto fuente imperativa de deseos y voluntades. Es en este sentido que la performatividad textual se posiciona críticamente dentro del contexto posmoderno. Busca evidenciar los funcionamientos de diferentes mecanismos de poder en el ámbito de la lengua y de la situación teatral, para poder mostrar y discutir los impactos de estos mecanismos sobre el sujeto, sobre el ser humano como un ser viviente sujeto a tales mecanismos y no sujeto de ellos.

Con esta propuesta filosófica inscrita en su estética, la performatividad textual se posiciona efectivamente más allá de la forma dramática que necesita de un sujeto autónomo que actúa bajo la convicción de ser un sujeto constituyente de su historia. En la forma dramática, la existencia de dos sujetos de este tipo, con propuestas diferentes para la historia, produce el conflicto dramático ¿Pero para dónde migra el conflicto si no hay más “sujetos

constituyentes”)? Él migra para el lenguaje, en cuanto palco simbólico del conflicto entre discurso y sujeto, en el cual se presenta la tensión entre el sujeto como motor del habla y en cuanto un ser sujeto o sometido al discurso.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos visto en estos ejemplos como la textualidad performativa aplica en varios niveles eso lo que podemos llamar un uso desviante o *citación desviante* de los patrones sociales. A causa de su estructura de citación desviante, este procedimiento asemeja los textos a un palimpsesto, o una sedimentación geológica, que presenta en las diferentes formas de hablar varias capas que concretan en su forma y materialidad las fuerzas sociales, libidinales y mentales de su formación. En su estructura, así como en su lectura, el palimpsesto hace una mediación entre lo social y lo individual, la imagen construida y el proceso de su construcción. Él coloca lo que era antiguamente el personaje dramático, inherentemente motivado a través de sus ganas y de sus pasiones, dentro de esta zona de encuentro no como sujeto de la lengua, sino como sujeto a la lengua y sus fuerzas interpelantes. Al ceder a la lengua, la figura teatral adapta su expresión verbal a una topografía dinámica en la cual las fuerzas sociales y personales, o libidinales, no sólo se entrelazan, sino también escapan del dominio autoral.

Es correcto calificar esta estética de posmoderna, dado que no conoce una posición fija fuera del objeto descrito. Pero eso no significa que sea aleatoria en su descripción. Un texto como *Descripción del Imagen* de Heiner Müller desplaza el problema central de la representación del mundo y de la ideología inscrita en estas imágenes para la performatividad de la vida real, el impacto interpelativo que esta ejerce. Pero donde hay impacto interpelativo, hay poder. Es el juego seductor, productivo e interpelativo, de la lengua, que es el problema central de la textualidad performativa y no la descripción falsa, la imagen ideológica.

El texto performativo, por lo tanto, instala un campo de fuerzas conflictivas. Este campo no es construido entre personajes a través de una narrativa agonal y dialogada, sino en el interior de la lengua a través de la dominación de cualidades materiales y sensoriales del significante sobre el significado —eso instala la laguna entre vivir y describir— y a través de aquello que llamé de citación desviante y palimpsesto, el juego crítico con herencias culturales temáticas y las máscaras verbales asociadas a ella.

Podemos pensar en la performatividad de la escritura teatral, al crear este vacío entre escribir y vivir, entre lengua estandarizada y lengua en devenir, como el modo de *praxis* del cual los escritores pueden echar mano para dar voz a su inquietud dentro de la hegemonía

paralizante del juego discursivo de la posmodernidad. De este modo, la textualidad performativa de la dramaturgia contemporánea busca contribuir para un proyecto de posicionamiento acerca de la historia que pueda ser llamado posmoderno, pero no acrítico a los mecanismos del poder presentes en ésta y en su material lingüístico.

Referencias bibliográficas

- BIRKENHAUER, Theresa. “Die Zeit des Textes im Theater.” In: TIGGES, Stefan (ed). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript, 2008
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- DERRIDA, Jaques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação.” In: Derrida, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- FERAL, Josette. “Féral, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” In: *Sala Preta*, No.8, 2008. p. 197-210
- _____. Performance e performatividade: o que são os Performance Studies?” in: Mostaço, Edécio, et. al. *Sobre PerformAtividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. pp. 49-86.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- _____. “Transformações”. Trad. Stephan Baumgärtel. *Urdimento*. PPGT/UDESC, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GOETZ, Rainald. *Krieg*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- _____. *Festung*. Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993a.
- _____. Atarakt in: *Festung*. Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993a.
- _____. *Kronos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993b
- _____. *Jeff Koons*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naïfy, 2007.
- MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e Outros Textos*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- NOVARINA, Valére. *O animal do tempo*. RJ:7Letras, 2009.

STEPHAN BAUMGÄRTEL

PAVIS, Patrice. “Pós-moderno (Teatro)” in: *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

SZONDI, Peter. *O teatro moderno*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2001.