

*Performance: Un análisis e interpretación
desde algunas categorías de la Poética de Aristóteles*

*José Enrique Gómez Álvarez**
Universidad Anáhuac

Palabras clave: acción, representación, creación, límite, actor

INTRODUCCIÓN

En un lugar determinado, no podemos decir escenario, aparece al centro una máquina de feria que sirve para que los niños se diviertan dando vueltas en canastillas en círculo. Entran diez personas. Dos de ellas se dedican a marcar con pintura y a poner unas etiquetas enormes, a semejanza de los códigos de barras del supermercado, sobre el resto de sus compañeros, formados en fila. Las ocho personas, al ser etiquetadas y pintadas se suben a los asientos de la pequeña máquina de juego. Simultáneamente, aparecen en una pantalla gigante al fondo, los datos cuantitativos de las distintas personas: edad, peso, altura, Registro Federal de Contribuyentes, etcétera. Al terminar de preparar a todos los individuos, la máquina da vueltas, con ellos, por espacio de dos minutos. Al terminar descienden las personas y ponen en su lugar, por medio de unos ganchos, unos trozos de carne. Salen del escenario. Al final entran un grupo de perros que al encender de nuevo la máquina persiguen los trozos de carne y la devoran.

* jegomez@anahuac.mx

Ésta es la descripción somera de un *performance*¹ ganador del Segundo Festival de Performance de la Ciudad de México.²

En la *Poética* se encuentran, al menos, dos categorías centrales en la elaboración de una tragedia. Primero, la acción o, más bien, la construcción del trama o fábula. El segundo concepto que Aristóteles maneja es el de la representación de acciones más que de caracteres. Pues bien, de acuerdo con estos dos conceptos, y realizando ciertos paralelismos entre la *Poética* y la realidad del *performance*, pretendo mostrar las aportaciones que una teoría, digamos *clásica*, del arte puede hacer para la comprensión de esta manifestación artística.³ Sin embargo, al mismo tiempo, busco señalar las dificultades del denominado *arte alternativo* o, si se prefiere, de

¹ “Concepto genérico creado durante la década de 1970 para todo lo referente al arte de acción teatral-gestual, en el que el público tan sólo observa. Esta tendencia abarca las autorrepresentaciones y el arte corporal. La presencia de público puede ser suplida con la grabación en video de la acción del artista” (texto tomado del sitio de Internet <http://www.philips.cl/artephilips/terminos/performan.htm>). El mismo concepto de *performance* puede ser, sin embargo, encasillador. Sin embargo, como no se puede comenzar sin supuestos, me veo obligado a realizar o partir de la descripción del mismo, aunque soy consciente de que la categorización relativa a esta manifestación artística puede resultar insuficiente. En ese sentido, me parece relevante el siguiente comentario de Larry La Fountain-Stokes acerca del Segundo Encuentro Anual del Instituto Hemisférico de Performance y Política “Memoria, Atrocididad y Resistencia”: “Fue curioso ver la confusión generada entre los mexicanos, acostumbrados a un concepto y una definición muy específica del ‘performance’ ante el tan rico ‘desmadre’ que se ofrecía en encuentro bajo este título. Habría que recordar que en los círculos académicos de Nueva York, el ‘performance’ se maneja como concepto teórico que integra las tradiciones de artes que surgen desde el surrealismo y que se desarrollan en la década de 1960 (el ‘happening’, etc.) con las aportaciones de los estudios antropológicos que analizan los rituales, las fiestas populares, las celebraciones sociales, etc.; estudios que se nutren de las teorizaciones de personas tales como Víctor Turner y Richard Schechner. Este concepto se extiende en Estados Unidos y otras partes para aplicarse a los estudios de la política, la danza, el teatro, la moda, etc. En México, sin embargo, el ‘performance’ se entiende a través de las intervenciones tempranas de artistas como Alejandro Jodorowski, y se ciñe a una práctica estética muy específica, coronada principalmente en espacios del DF tales como el Ex-Teresa, una edificación colonial extraordinaria que fue rescatada del derrumbe y que ahora sirve como sede de todo tipo de festivales internacionales de ‘performance’ bajo la acepción más limitada”. (referencia tomada del sitio de Internet <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/eng/newsletter/larry.html>).

² En Ex-Teresa, centro histórico, 1993. Para una descripción breve de los representantes de esta manifestación artística en México, véase Edwina Moreno, “Performance en México. Tendencias y protagonistas”, *Revista Electrónica del CENIDIAP*, núm. 0, junio-agosto de 2001.

³ “Al considerarse la historia del arte como la enumeración cronológica de ciertos objetos catalogables, posibles y museables, se dejaron marginadas todas aquellas técnicas que, por su calidad de efímeras que conferían a sus obras, les impedían perpetuarse para la posteridad o convertirse en valores de inversión económica”. Fernando Torrijos, “Sobre el uso estético del espacio”, en José Fernández Arenas (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 33.

las manifestaciones alternativas del arte. Por otro lado, también señalaré las diferencias que considero existen entre ambas concepciones. En suma, se busca analizar el *performance* con ciertas categorías aristotélicas y señalar las analogías que intervienen en la separación de lo *alternativo* y lo *clásico*. Mi ensayo no se refiere a una interpretación desde Aristóteles, entendiendo esto como un medio para clarificar sus propias acepciones, sino a tratar de entender mejor la naturaleza del *performance*, inspirándose en el Estagirita, aunque las conclusiones o respuestas a que se lleguen se alejen de su visión del arte.

LA ACCIÓN NO REPRESENTATIVA COMO NÚCLEO DEL *PERFORMANCE*

En el *performance* señalado se encuentra el elemento de la acción. Los personajes, de algún modo, desarrollan un trama o nudo de acciones. Pero, por otro lado, aparece el problema de que no existe con propiedad una representación.

En el *performance* se encuentran dos elementos que lo distinguen de las llamadas artes clásicas como el teatro e, incluso, el cine. Esta distinción es justamente que la distancia entre el *espectador* y el *performancero*, permítaseme usar esta expresión, se anula.⁴

En el *performance*, propiamente, no hay escenarios ni distancia. El *performancero* no realiza la representación de un carácter particular. Es él mismo quien se presenta. No es una acción constitutiva de otra, por decirlo de algún modo. Es

⁴ Aunque, en realidad, sería más preciso afirmar que lo que se modifica es el concepto de espacio. En la representación teatral, musical, pictórica, etcétera, se recrea un espacio limitado; éste se delimita no siempre físicamente o, mejor dicho, está simbolizado físicamente: las cortinas que separan el escenario y los asientos de los espectadores, la línea límite que nos *impide* acercarnos a un cuadro, etcétera. Hay una separación virtual entre el ejecutante y el arte realizado. El museo, en este sentido, es paradójico, ya que siempre existe ese *límite* con respecto a la obra. El *performance*, en consecuencia con cierta inconciencia, asume este modelo. Existen espectadores y espacio *definido* de este modo, pero, por otra parte, hay ocasiones en que esto se anula y el espectador puede intervenir *destruyendo* o modificando la acción. Esto, naturalmente, puede ser sólo *conceptualmente*. Por ejemplo, uno de los *performances* de los festivales de Ex-Teresa consistía en una persona que colocaba piedras durante horas. En este evento, parte del público observaba la acción y exclamaba públicamente expresiones como “eso no es arte”, “es una burla”, y otras más. Estas distintas expresiones en el contacto con el arte *clásico* (digamos una obra de teatro) causarían, en un momento determinado, la expulsión del objetante. Sin embargo, en el *performance* es parte constitutiva, no causa necesariamente inmutación del ejecutante o, incluso, genera más interés en el mismo. En este sentido es cuando se rompe el espacio entre el espectador y el artista. El arte pierde ese carácter sacralizado que a menudo destruye la espontaneidad y aprecio del mismo.

su misma persona involucrada que expresa lo suyo, sin buscar la representación universal de los otros.

Esta es una de las tesis del *performance*. Dicho de otro modo, se trata de diferenciarlo de otras artes por medio de una definición negativa. El *performance* no es teatro ni cine, no hay representación de caracteres y, sin embargo, es *acción* que no significa necesariamente representar sino el estar ahí simplemente.

En el teatro se presenta una situación distinta: los actores, de algún modo, buscan la representación universal de las cosas. El actor, justamente, representa, manifiesta un modelo o paradigma universal. Así, *Otelo* representa los celos, no a *Otelo per se* sino *per accidens*.

Aun los personajes más concretos siempre representan valoraciones humanas que no se reducen a lo concreto. El público se identifica posteriormente porque descubre lo universal en lo concreto. En el *performance* esto también es inevitable: aunque la representación no pretenda ser universal, a menudo las personas buscan significaciones universales que le den *sentido* a la acción misma. Esto sucede frecuentemente no sólo en este tipo de arte sino en otras manifestaciones artísticas. Piénsese en las reseñas de cine, las críticas de arte, en donde de manera habitual el propio creador de la obra se sorprendería de lo que *descubren* en su trabajo.⁵

⁵ Por ejemplo, Pablo Picasso señala: “Muchos piensan que el cubismo es un arte de transición, un experimento que traerá resultados posteriores, los que así lo creen no lo han comprendido [...] Para darle una interpretación más sencilla se ha relacionado al cubismo con las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música y otras tantas cosas. Todo ello ha sido pura literatura, por no decir sandeces, que trajo malos resultados y oscureció con teorías la visión de las gentes”. Estas declaraciones fueron hechas a Marius de Zayas en 1923 aparecidas en *The Arts*, Nueva York, 1923. Tomado de Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, p. 405. Alfredo Flores Richaud señala, también acertadamente: “La pretensión seudorracionalista [...] por querer ser comprendidos a toda costa y de suponer, ingenuamente, que cuanto mejor expliquen su obra, ésta será mejor entendida. Se llega al colmo de que, como se duda de las capacidades de la obra para comunicar, es necesario que el artista interfiera entre ésta y el público para explicar su mensaje. Entonces vemos al artista concediendo interminables entrevistas para ser bien comprendido; o al artista escribiendo textos explicativos a un lado de la ficha técnica o grabados en los muros del museo para estar seguro de que el espectador entendió; o al pintor entregando hojitas de papel en donde nos explica a los espectadores el por qué y el para qué de sus conceptos, de sus cuadros, de sus objetos o de su instalación; o al crítico de la temporada, no sirviendo de intermediario e intérprete entre el artista y el público, como sería de esperarse, sino entre su espíritu explicativo, redundante y poético, y el espíritu explicativo, redundante y poético del autor, etc., porque el afán interpretativo permea no sólo en la crítica de arte sino también en el artista, que no conforme con realizar la obra también quiere ahora comentarla”. Alfredo Flores Richaud, “De la retórica plástica y la crítica retórica. Reflexiones en torno al arte actual”, en *Revista Electrónica del CENIDIAP*, núm. 1, septiembre-diciembre de 2001. Sin

Aristóteles señala en la *Poética* que:

[...] así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia, como el arte de tocar la siringa; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones).⁶

Aquí conviene resaltar los distintos medios de imitación. En efecto, Aristóteles señala como la música y la danza utilizan distintos medios imitativos que permiten

duda, la interpretación excesiva es un riesgo de cualquier crítica de arte y, por supuesto, de la estética, sin embargo, al ser el estético un fenómeno dual entre la inteligencia y la sensibilidad, me parece que no debe tampoco desdeñarse una interpretación de la obra que nos ayude a apreciarla mejor sin que ello implique, como señala este autor, el tratar de suplir la deficiencia misma de la obra con la explicación verbal. *Cfr.* siguiente nota.

⁶Aristóteles, *De Poética*, 1, 1447a 19 y ss. (versión de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974). La música, de un modo análogo al lenguaje hablado, tiene *frases*, motivos que se repiten y entrelazan entre sí (piénsese en el caso *extremo* del canon). Sin embargo, a pesar de que es análogo al lenguaje hablado, su valor artístico viene dado no por su semejanza con el lenguaje o su repetición sino, más bien, por su capacidad expresiva. Esta capacidad expresiva es la potencialidad que posee una pieza dentro del contexto musical de los oyentes para crear expectativas y generar un conjunto rico de respuestas emotivas y abstractas en el oyente. A una pieza musical, dentro de un contexto en que todos los oyentes manejan un código común, suele resultar una obra maestra, una buena obra o una obra sin demasiada trascendencia. La música, podría uno preguntarse, ¿es, entonces, representación abstracta de valores? Algunos teóricos musicales del barroco pensaron así. Es la doctrina de los afectos —*Affektenlehre*— “que sostenía que varias figuras musicales pueden servir una vez aprendidas como signo de emociones, pasiones y afectos específicos. Se consideraba a la música un lenguaje emotivo que podía comunicar significados específicos del compositor a través del ejecutante al oyente. Pero es vital comprender el significado exacto: la música no estaba pensada para expresar ni para despertar pasiones sino sólo para significar en un nivel más objetivo que no requería participación subjetiva del compositor, ejecutante u oyente”. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 114. Esta teoría señala un elemento importante de la música: la conexión sensible-intelectual del arte. Dicho de otro modo: la música se escucha con inteligencia. Esto en dos sentidos: 1) *con inteligencia*, es decir, sólo un ser inteligente disfruta la música como música (conjunción ordenada y con sentido de sonidos); y 2) que puede entender su estructura de manera *inteligentemente*, es decir, hay que estudiar y conocer las piezas de modo que haya una mejor comprensión y un disfrute estético (*cfr.* Aarón Copland, *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993).

diferenciarlos, es decir, todas tienen en común la imitación.⁷ La diferencia estriba en los propios medios. Ahora bien, conviene resaltar que el *performance* es una expresión artística que, de algún modo, pertenece a todos los géneros señalados por Aristóteles.

En un *performance* o acción cabe la posibilidad de realizar una acción repetida, continua durante horas, por ejemplo, el colocar piedras y acomodarlas en determinada forma y repetirlo de modo reiterado. También hay *performances* que utilizan sólo la voz, realizando una repetición de sonidos, sean humanos o no, sin una aparente finalidad. En otros casos si se manejan conceptos abstractos, etcétera. Es decir, aquí puede uno cuestionar el carácter híbrido del mismo.⁸

Por supuesto que surge aquí una pregunta clave: ¿qué significa representar? Por lo demás, puede parecer obvio este concepto como en el lenguaje ordinario solemos utilizarlo: *Fulano de tal representa a...* Es decir, tendemos los humanos por naturaleza a crear representaciones, es decir, símiles que nos con-duzcan o lleven a otra cosa distinta. Dicho en otros términos, a ser signos. Ya en la *Poética*,

⁷ Hay que quitarse de la mente la concepción de que la imitación aristotélico-platónica es una especie de retrato fotográfico de la naturaleza. Esa concepción supondría, en gran medida, la reproducción como característica esencial del arte. Platón expulsa a los artistas de la República, pero como señala Virginia Aspe: “Platón comprendió algo muy profundo: el mundo del arte al ser un mundo de apariencias funciona con juicios totalmente distintos a los que utiliza la ciencia. Porque la ciencia es conocimiento de lo que en sí y entonces versa sobre lo universal y necesario. Pero en el mundo del arte, en cuanto apariencia, es un mundo de contingencia y sensibilidad [...] Platón [...] hace filosofía con mitos. Filosofía porque la verdad es el valor más alto; expresada con mitos, porque éstos persuaden y arrastran”. Virginia Aspe Armella, “El concepto de mimesis en la filosofía del arte de Platón”, *Tópicos*, vol. I, núm. 1, Universidad Panamericana, México, 1991, p. 182. De acuerdo con este señalamiento, se entiende la actitud platónica en su verdadera dimensión: el arte siempre, no sólo en la época griega, ha sido mirado con suspicacia, porque puede sostener verdades, verosimilitudes, que son mucho más persuasivas que los discursos abstractos, al menos para la mayoría. Entonces, cuando el arte denuncia, señala las deficiencias y grandezas humanas y se constituye en un peligroso competidor de las visiones oficiales. Platón se da cuenta de eso. Si el arte sólo fuera imitación burda de la realidad no verdadera, ¿por qué convencería? Sin embargo, no sólo es mera imitación sino que transforma el sentido de lo representado. En el arte, la *mimesis* no es meramente imitativa en el sentido fáctico, sino que señala siempre una visión de esa realidad. En el caso del *performance*, la acción realizada parece cotidiana pero, en realidad, esa acción señala, quiéralo o no, cierta postura ética manifestada a través de un medio sensible.

⁸ Aunque sería algo ingenuo pensar que Aristóteles no observó, al menos, la posibilidad del arte híbrido. De hecho, en *De Poética*, señala que “hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámicos y la de los nomos, la tragedia y la comedia” (*De Poética*, 1447a 25 y ss). Como señalaré más adelante, lo que me interesa es centrarme en el carácter imitativo, entiéndase representativo, del *performance*, más que en el problema de la multidisciplinariedad.

Aristóteles señala que, en efecto, el hombre es proclive a la imitación. Por supuesto que el concepto de imitación no puede ser entendido sólo como la burda copia de la realidad, la servil imagen reproducida.⁹

La imitación aquí es, más bien, la representación de lo universal, es decir, la capacidad del hombre de reunir lo múltiple en lo uno. En este sentido, la obra de arte no consiste sólo en imitar las formas sensibles. La artesanía haría esa labor: la repetición *cuasi* mecánica y efectista de la realidad. En cambio, la verdadera *mímesis* es la representación del concepto: el artista no copia lo real, sino lo representa en una forma sensible que universaliza.¹⁰ El arte busca mostrar esa realidad conceptual que supera el hecho fáctico. De ahí la observación —esa sí genial— de Aristóteles:

[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...] En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.¹¹

Ahora bien, ¿realmente qué hace el *performancero*? Supongamos que no hay representación. Tomando en cuenta la distinción anterior, se puede hacer un acercamiento a la posibilidad de *mímesis* en el llamado *performance*. Voy a proceder, pues, por partes.

1) Si se entiende la representación como en el primer caso, es decir, la representación como símil o signo, se aprecia claramente que en el *performance*

⁹ Por supuesto que esta lectura, muy instructiva, posee pasajes que pueden apoyarla, al menos en el caso platónico. Para esto recuérdese simplemente la crítica platónica que aparece en la *República*. Además, Aristóteles señala, en *De Poética* 2, 1448a 1 y ss, que las diversas artes, al imitar, manifiestan o “reproducen” a los hombres peores o mejores o iguales, entendido “en tanto al carácter, o por el vicio o por la virtud”. En efecto, si la imitación fuese una copia de la realidad burda, ¿qué sentido tiene de hablar de mostrar los vicios o virtudes de los hombres? Este pasaje tiene sentido en cuanto que es posible hacer una caracterización de lo representado a través de lo sensible. Dicho en términos más escolásticos: hacer resplandecer la forma a través de la materia. Es mostrar lo esencial a través de lo accidental.

¹⁰ Quizá esta lectura de la imitación tenga un tinte demasiado hegeliano, algo así como que el arte busca manifestar la realización del espíritu absoluto. El arte sería, así, la búsqueda de la manifestación de la *Idea*.

¹¹ *De Poética*, 9, 1451b 1 y ss.

si existe, en cierto sentido, imitación. Es decir, cuando a una persona, en el ejemplo en principio expuesto, le es puesta la etiqueta del código de barras, obviamente no hace teatro, pero la persona que observa esto puede interpretarlo debido a la analogía que existe entre la etiqueta que ve en un determinado producto de consumo y la existente en aquel momento. De hecho, en el *performance* se realiza cierta imitación que permite la comprensión del mensaje por el mismo fenómeno que se ha repetido varias veces. Esto puede parecer una trivialidad, pero en gran parte del arte contemporáneo denominado alternativo se presupone la posibilidad de descodificación cotidiana. Dicho de otro modo: cuando se realiza un *performance*, el *performancero*, aunque sólo busque la no representación de algo, para lograr transmitir este supuesto mensaje, en cierto sentido, presupone la misma representación. En suma, el concepto de *mimesis*, al menos en el sentido de la comprensión del fenómeno estético para el observador, es indispensable.

Sin embargo, cabe señalar, por otro lado, que en el acto *performancero* hay una negación de la representación. Cuando, por ejemplo, una persona se desangra en el escenario, no posee un carácter ficticio, sino plenamente real. En estos casos se produce un fenómeno incluso de rechazo o repugnancia por el acto.¹²

Aquí, justamente, se encuentra un elemento antitético del arte del *performance* con respecto al denominado arte clásico: la búsqueda de la negación de la representación bella. El *performancero* no busca crear el placer imitativo sino, más bien, explotar, en un momento dado, el sentimiento real y de rechazo hacia el mismo acto representado.

Sin embargo, hay *performances* que no conllevan esto, sino que producen el placer racional del aprendizaje. En efecto, hay acciones que sin representar producen cierto placer *per se*. También hay ocasiones que en el *performance* se produce cierta *mimesis* o representación conceptual, es decir, aparece lo paradigmático, el *ejemplo en concreto*, en donde resplandece lo universal. Por ejemplo, en el *performance* descrito al inicio de este ensayo, el observador del mismo intuye la idea de la masificación y la anulación de la persona. Aunque no existe la representación en sí, teatralizada, la acción misma controlada despierta o dirige la mente hacia el concepto mismo.

¹² “[P]ues hay seres cuyo aspecto real nos molesta pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes [...], es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás [...] por eso en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa” (*De Poética*, 4, 1448b 10 y ss).

2) En un segundo momento, la *mímesis* como una cierta representación de lo universal, sin duda, existe en el *performance*. Cuando se realiza la acción determinada, se busca que el observador reciba, al menos la mayoría de las ocasiones, un determinado mensaje. Justamente, a través de la acción, se busca mostrar o denunciar, como sucede en la mayoría de los casos, algún hecho hacia el espectador. Aun con la pretensión de no querer dar *mensaje*, por ridiculizar un poco tal cosa, en el *performance* se transmite de hecho uno: el simple hecho de protestar.

Sin embargo, existen ocasiones en que el *performancero*, en efecto, realiza un *performance* sin dar previo aviso ni dar ningún tipo de explicaciones y con un cierto grado de improvisación. En este caso, considero que si se acerca al ideal de lo no mimético, en el segundo sentido aceptado, ya que, en realidad, el observador mismo no sabe que se realiza un *performance* y quizá, con un alto grado de probabilidad, nunca se entere.

EL *PERFORMANCE*: SENTIDO DE LA IMITACIÓN

En este momento abordo un elemento más del *performance* que conviene comentar: la improvisación. El *performance* tiene una peculiaridad con respecto a la mayoría de las obras de teatro, cine o artes semejantes: el *performancero* no busca realizar, en cierta medida, un determinado guión de su trabajo. Siempre cabe la posibilidad de aparecer el error que implica el modificar o actuar de acuerdo con las circunstancias. En este sentido, el *performance* si posee el elemento vital y realiza una aportación al arte: la sensación misma de la finitud y contingencia, parcial al menos, de la existencia humana.¹³

Es interesante que Aristóteles indique que una de las razones naturales por las que surgió la tragedia fue la improvisación.¹⁴ En efecto, Aristóteles señala que la armonía y el ritmo, por medio de las distintas improvisaciones, fueron conformando el arte de la poesía. ¿Qué tan verosímil es esto? Aristóteles —aquí también

¹³ Cabe aclarar que existen ciertas artes híbridas que pueden mezclar la improvisación y la representación como sucede con el llamado *teatro participativo*, en donde el espectador, aquí sí, puede romper con el escenario y de algún modo verdaderamente coparticipar en la obra misma. Aquí, por supuesto, no voy a analizar esta variación.

¹⁴ *De Poética*, 1448b 20 y ss.

considero que se trata de una posición fecunda— parte de un gran sentido común. Es cierto que la improvisación ha sido un factor de desarrollo de las artes. Reviso, ahora, al menos dos ejemplos:

A. El desarrollo del teatro se da, en gran medida, a partir de las representaciones sacras de los llamados misterios religiosos. Esto se dio durante el medioevo. Estas representaciones eran parcialmente improvisadas pero, con el tiempo, se fueron determinando lo que nosotros denominaríamos guiones y, así, surgió, dicho de un modo excesivamente esquemático, el teatro.

B. En el caso de la música sucedió algo semejante en el campo del desarrollo de los adornos musicales. Algunos teóricos de la música afirman que la utilización de trinos y mordentes en la interpretación, apoyaturas y semejantes recursos estilísticos, fueron producto de la improvisación. En efecto, es bastante probable —y quien se ha dedicado a la música lo sabe muy bien— que, al interpretar determinadas melodías, sucede a menudo que se cometen errores de digitación y, sin embargo, *suenan* bien. Esto, probablemente, dio como resultado un trino casual u otro ornamento. También es claro esto en las improvisaciones de las composiciones musicales del siglo XVIII del clasicismo. Como es bien sabido, en la sonata clásica se tenía al final una coda pequeña, un apéndice en donde el interprete debía inventar una determinada secuencia para cerrar la pieza musical. Pues bien, estas improvisaciones hubo ocasiones en que se volvieron tan famosas que se transcribieron a la notación musical y son las que ya actualmente se interpretan. En fin, es posible encontrar múltiples ejemplos en todas las artes.

EL PERFORMANCE Y EL AZAR

Tras este breve *ex cursus*, puedo continuar la reflexión acerca de la naturaleza del *performance*. Considero que una diferencia con las artes clásicas está en la ruptura plenamente intencional con el guión por completo definido. Es decir, el *performance* asume, de manera paradójica, como guión el elemento del azar.¹⁵

¹⁵ “En un sentido lato, el ente *per accidens* queda establecido como la fortuna (algo que sucede, pero en el seno de lo absolutamente casual). En el segundo sentido sólo cabría hablar de azar, algo que ocurre sin la intencionalidad o finalidad de la esencia misma que a un ser compete”. Virginia Aspe Armella, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 221. En el caso que analizo (el *performance*), me refiero a ambos sentidos. El *performancero* busca en su acción algún fin, sin embargo, sucede a menudo que pueden esperarse resultados inesperados

Pondré un ejemplo. En el Festival de *Performance* de la Ciudad de México, hace ya algunos años, realizado en el Museo Universitario del Chopo de la Universidad Nacional Autónoma de México, se presentó un *performance* en donde la rama enorme de un árbol se enterraba. Aquí, se supone, debía partirse una de las ramas laterales para poderlo enterrar en una caja prefabricada. Sin embargo, esto no sucedió así, ya que el hacha, de un modo inesperado, se rompió. Al final, el grupo tuvo que abrir un espacio lateral de la misma para poder acomodar el árbol. Sin embargo, quedo una especie de arte-objeto sumamente atractivo.

Pues bien, este caso, que parece una anécdota trivial, tiene una importancia decisiva. El *performance* corre el riesgo o, mejor dicho, asume el riesgo, del error como la contingencia propia del arte. Esta contingencia manifiesta la intención del *performancero*, la limitación propia de la naturaleza humana. La resistencia del material al intento de control y manipulación del hombre manifiesta la dificultad misma de adaptar el concepto abstracto, en el caso de que lo haya, al material mismo que puede fallar.¹⁶ Sin embargo, a diferencia del arte clásico, propiamente no hay error o, en muchas ocasiones, no es visto así, más bien es considerado como resultado mismo del arte, la naturaleza del azar presente en ese fin de siglo posmoderno.

Pues bien, Aristóteles indica que lo más importante de la tragedia es la estructuración de los hechos.¹⁷ Aquí se puede descubrir otra veta para entender al *performance* como tal. Aristóteles ya había eliminado dos características que son secundarias para el desarrollo de la tragedia: el llamado espectáculo y los caracteres como núcleo de la tragedia.

en dos sentidos: 1) la búsqueda intencional de elementos aleatorios e impredecibles dentro de un margen más o menos calculable, como podría ser que se quemara un material del cual no se está seguro que tan rápido arderá y en que dirección, la reacción del público, etcétera; y 2) una *falla* inesperada en la acción, por ejemplo, una caída de objetos no buscada. “El término azar se reserva para los efectos casuales que tiene lugar en el ámbito de la naturaleza (Physis), mientras que la voz fortuna se emplea para designar los efectos accidentales que ocurren en el ámbito de la acción humana inteligente y voluntaria”. Quevedo Amalia, “Ens per accidens”, en AA. VV., *Contingencia y determinación en Aristóteles*, Pamplona, EUNSA, 1989, p. 334.

¹⁶ Puede resultar extraña la expresión *adaptar un concepto*, ya que lo que se adecuaba, quizá, son los materiales, los medios de realización. Aquí me refiero, más que nada, a la dificultad de llevar el fin *universal*, abstraído del acto del *performancero*, es decir, el encontrar las acciones concretas que puedan llevar al *espectador* a descubrir, si es que lo hay, un mensaje en su obra. Aunque, como mencioné antes, en el *performance* hay acciones que no buscan más que el goce estético de la acción por ella misma.

¹⁷ *De Poética*, 7, 1450b 22 y ss.

Aquí, de nuevo, las categorías aristotélicas podrían servir como un medio de entender esta manifestación. El *performance*, usando una terminología clásica, también posee su materia y forma (sin aludir necesariamente a su referencia ontológica más estricta, en sentido de sustancia, sino, más bien, como un principio heurístico), en donde existe contingencia por parte de la *materia*, en este caso la acción junto con los elementos usados.¹⁸ Sin embargo, esto no constituye por sí mismo una debilidad del *performance*, como podría serlo en otras disciplinas artísticas en donde el error claramente constituye una imperfección, un defecto que disminuye y anula el goce estético. Paradójicamente, el azar es goce en el *performance*: el reconocimiento de la fragilidad misma del arte efímero.

En el caso del *performance*, a mi juicio, se puede encontrar justamente esa semejanza. Como señalé, el *performance* no busca una actuación o algo semejante. El *performancero* no realiza una representación teatral, justamente se distingue por ello. Se puede decir que es la aplicación radical de la posición aristotélica. El *performance*, aunque utiliza un guión, no emplea actuación.

Conviene insistir en esta diferencia por medio de una analogía. Una persona cuando construye, por ejemplo, una casa, es evidente que lleva un determinado plano o secuencia de ejecución. Ésta no es, sin embargo, *actuada*. Es la persona misma, con riesgo incluso para su integridad, la que *se juega* el guión. El *performance* es lo que hace. La enorme dificultad consiste en que en esto se asemejan; pero al *performance* lo consideramos estético y la construcción de una casa no. ¿Cuál es la diferencia? Dejaré pendiente esta cuestión para el final del ensayo.

EL *PERFORMANCE* Y EL ESPECTÁCULO

En cuanto al espectáculo, la semejanza también es manifiesta. En efecto, en el *performance* se utilizan elementos que pueden ser llamados como auxiliares. Escaleras, carteles, etcétera, lo que se quiera, pero son eso, sólo auxiliares en la realización de la acción. Recordando el ejemplo señalado de la casa, los

¹⁸ “Por esto la deliberación artística procede siempre de doxa, algo que se justifica de un doble modo: porque versa sobre seres contingentes y porque su actividad incluye a la materia como principio; asimismo, porque su fin implica un ser material” (Virginia Aspe Armella, *El concepto de técnica...*, op. cit., p. 218).

instrumentos de construcción son secundarios, entendido esto en cuanto que, primaria es la acción misma de trabajo, es decir, son en relación con ella sólo eso, instrumentos, medios para conseguir el fin determinado.

Ya Aristóteles concordaría, con bastante seguridad, con el arte contemporáneo en que “el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la *Poética* [podríamos haber dicho arte], pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”.¹⁹

En efecto, el *performance* no es espectáculo. Rompe con esta idea. Es de algún modo más notoria la diferencia que en las mismas artes clásicas. Una pintura, por ejemplo, se encuentra en un museo y, de algún modo, se le coloca un espacio para el espectador: hay un límite para acercarse a ella y, de hecho, hay guardias que vigilan que eso se respete. Además, suelen estar iluminadas. Esto, de alguna manera, lleva la pintura a un mostrador, a ser un *cierto espectáculo*.²⁰

En cambio, en el *performance* no sucede eso. Éste suele ser, en ocasiones aburrido, muy aburrido: un tipo dentro de la tina durante doce horas no es precisamente lo más espectacular del mundo.

Pero, sin embargo, corre un riesgo, quizá mayor: el *efectismo*. Se hacen actos grotescos y, justamente, aunque uno no lo desee, llaman la atención, agreden y obligan al observador a ponerles atención. Y eso, de algún modo, es lo espectacular, lo *prodigioso* en un sentido peyorativo.

¹⁹ *De Poética*, 6, 1450b 19 y ss.

²⁰ Obviamente no quiero afirmar con esto que la pintura de Rembrandt o los cuadros de Tapies sean espectáculos *per se*. Lo que quiero resaltar es que, en ocasiones, la museografía apunta hacia lo espectacular. Cuando se presentan exposiciones especiales, por ejemplo de un autor o de un cuadro, se suelen anunciar excesivamente las obras u obra, de tal modo que el espectador que asiste a verlas toma una actitud no contemplativa sino típica del espectáculo, *a ver que ve*. El *performance* corre un riesgo enorme también, ya que el hecho de presentarlos en espacios alternativos, museos o lugares semejantes, los vuelve, de algún modo, espectáculo también: escenarios, boletos, etcétera. El denominado arte *alternativo*, en ocasiones, se disuelve en la nihilidad: resulta que es alternativo no sólo en cuanto que no se identifica con un determinado arte sino que, sobre todo, rechaza las formas culturales dominantes. Pero, por otro lado, llega a recibir subvenciones e, incluso, debe obtener ciertos permisos, utilizar recintos oficiales, etcétera, que, como es manifiesto, anulan ese supuesto carácter contracultural.

EL *PERFORMANCE*: ACCIÓN NO HISTÓRICA

Señalé que el *performance* y el acto de construir un casa se asemejan en que ambos son acciones, con instrumentos, en donde cada uno no actúa o representa un carácter, sino que son ellos mismos los que entran en juego. Por otro lado, Aristóteles indica en la *Poética* que “la tragedia es imitación de una acción completa y entera de cierta magnitud”.²¹ Y, a continuación:

[...] además puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera [...] las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.²²

Este primer sentido de la magnitud de la tragedia es explicable: un espectador que no sigue el trama o que posee una extensión excesiva, es imposible que logre retenerla. Pero, en el caso del *performance*, se puede producir justamente el rechazo a este concepto. O bien, puede ser una acción de tiempo mínimo e insignificante o, como en el caso antes señalado, de una duración casi inabarcable.

Pero hasta aquí se encuentra una diferencia radical. Por otro lado, Aristóteles señala una característica que debe tener la tragedia para lograr la unidad de la acción:

[...] es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un sólo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.²³

Comentaré este pasaje con cuidado. En primer lugar, Aristóteles se refiere a la imitación de la acción. Ya mencioné que en el *performance* este fenómeno no se presenta y, sin embargo, por analogía, se puede llevar el argumento a su terreno.

²¹ *De Poética*, 7, 1450b 24 y ss.

²² *De Poética*, 7, 1450b 35 y ss.

²³ *De Poética*, 8, 1451a 30 y ss.

El *performance* no es imitativo, en sentido estricto, pero *por accidente* lo es, ya que busca no mostrar caracteres, pero sí la representación de la contingencia humana. Ahora bien, Aristóteles acierta al afirmar que, así como en la estructura orgánica la pérdida de algo anula al todo, se des-organiza, del mismo modo una obra a la que le sobra *algo* implica que ha habido un exceso.

Pues bien, en el *performance* sucede también. En ocasiones una acción repetida por horas transmite la noción del tedio y la obsesión humana, representando un verdadero desafío y enfrentamiento con el espectador, pero, en otras ocasiones, sucede lo contrario. Resulta una repetición que se pudo haber hecho en diez minutos y transmitía lo mismo. Esta es una interpretación exclusivamente temporal. Pero también sucede con el concepto. En ocasiones, hay *performances* que desean transmitir algo, por ejemplo, el agobio de la naturaleza por la tecnología, y para ello se coloca en el escenario, porque era más fácil de conseguir, como elemento contrastante con lo artificial, *flores de plástico*, provocando un disloque o ruptura conceptual de la acción. En este sentido, la observación aristotélica es correcta.

También el *performance* cumple perfectamente, para distinguirlo de la acción cotidiana no estética, con la finalidad de la poesía. Ya señalé que Aristóteles indica que la poesía es distinta de la historia porque habla de lo general. Así, el *performance*, que parece una acción como sucesión meramente fáctica de hechos—como el que construye la casa—, no es, sin embargo, su naturaleza. El *performance*, en apariencia, consiste sólo en realizar algo fáctico. Sin embargo consiste en, usando la expresión aristotélica, hacer verosímil la realidad.

CONCLUSIONES

Primero, respecto de la *mimesis* se ha mostrado la forma en que el *performance*, por un lado, es mimético en el sentido de representar lo universal o una cierta situación paradigmática que supera el ámbito de lo concreto. Sin embargo, y por el otro, en cuanto imitación de la acción, propiamente no hay tal. El *performance*—lo que es parte de su naturaleza esencial— no realiza representación.

Segundo, el *performance* tiene el problema básico de las artes híbridas: su dificultad de adscribirlo a un género determinado. Su multidisciplinariedad es, al mismo tiempo, su fortaleza y debilidad: lo primero en cuanto que permite una gama de expresión de múltiples combinaciones pero, en otro sentido, corre el riesgo de perder fuerza o disolverse en un desorden, falta de unidad.

Tercero, en cuanto la unidad de la acción, el *performance* es semejante con otras artes que vienen dadas por la acción. No es la representación de caracteres ni muchos menos la justificación del autor *per se*. Si el *performance* simplemente no refleja en la acción el concepto o, incluso, la negación nihilista del mismo, propiamente no se da el *performance* y se disuelve en espectáculo o efectismo.