



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

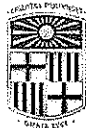
Curs 2021-2022

**POTENCIALIDADES DE LA PERFORMANCE: CUERPOS Y
LUGARES**

NOM DE L'ESTUDIANT: Oriol Martínez Alegría

NOM DEL TUTOR: Àlex Matas Pons

Barcelona, 17 de Juny de 2022



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17/06/2022

Signatura:

Resumen

¿Qué hay de transgresor en la performance? ¿Puede lograr la transformación social? El presente trabajo tiene como cometido realizar una indagación alrededor de las potencialidades de la performance, más concretamente, del *'happening'*, para intentar apuntar algunas respuestas a estas cuestiones. Se va a plantear la cuestión a partir del trabajo de Jacques Rancière, y se desarrollarán temas ligados a la performance como la corporalidad, el carácter ritual del arte y el papel del urbanismo y el espacio en las formulaciones artísticas. El trabajo adopta la forma de la indagación o ensayo porque la cuestión a tratar, como se verá, contiene problemáticas que se oponen a la definición, comprensión y difusión exhaustiva de sus características. El trabajo cuenta, también, con algunos estudios de caso de colectivos performativos y algunas obras literarias.¹

Palabras clave: Performance, Rancière, Urbanismo, Ritual, Igualdad.

Abstract

¿What does have the performance to be transgressive? ¿Can the performance achieve social transformation? This paper has the goal to inquire about the potentialities of the performance, and more precise, the happening, and try to point out some answers to those questions. The matter will be established through the work of Jacques Rancière, and there will be developed some topics linked to the performance such as corporality, the ritualistic character of art and the role of urbanism and the space in the artistic formulas. The paper will use the style of the inquiry or essay because the subject matter, as it will be seen, encompasses some issues that defy definition, comprehension and exhaustive diffusion of its features. The paper comprises, also, some case studies about performative groups and some literary works.

Keywords: Performance, Rancière, Urbanism, Ritual, Equality.

¹ Primero de todo quiero agradecer el respaldo y dirección a Alex Matas: sin su ayuda este trabajo no hubiera llegado a ningún lado. No quiero olvidar, tampoco, tanto a Max Hidalgo, quien me introdujo al pensamiento de Jacques Rancière hace unos años, como a Andrea Soto, que me ayudó a profundizar en el mismo: más especialmente en relación a la performatividad. También agradecer de corazón a Joaquim Sellas por sus recomendaciones en cuanto a urbanismo y por descubrirme el colectivo *Boa Mistura*, que no ha podido figurar en la versión final del trabajo. Finalmente, a María Roig, actriz miembro del *Comando Señoras*, por su respaldo infatigable. De modo más personal, también, a Raimon Clotet, por tantos diálogos sobre arte y filosofía, y a una enorme lista más de bellas personas el diálogo con las cuales, y no otra cosa, ha producido este trabajo, entre las que recuerdo preciadamente a Laia Maldonado, Paula Piedad, Juan Manuel Miguel, Oscar Sánchez, Esteban Geraldino, Sabrina Ellmann, Anna Moreno, Mireia Casanyes, Alba Palau y Sara Marín.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción.....	pág. 1
1. La política, la policía y las cáscaras	pág. 3
2. Cuatro tesis sobre la performance	pág. 7
3. El teatro de la palabra y el teatro del cuerpo	pág. 10
4. El Ritual y la disolución de la ficción ornamental.....	pág. 14
5. Normas y enclaves.....	pág. 20
Conclusiones.....	pág. 26
Bibliografía	pág. 28
Apéndices	pág. 30

“Pues hay que saber a qué llamamos “Ciudad”, qué nos ofrece una ciudad para vivir, huir, evitar, sufrir, restaurar, hay que haber descubierto la verdad de una ciudad [...] Hay que saber el precio humano de las cosas aparentemente buenas.”

Hélène Cixous, *La Risa de la Medusa*, p. 138.

INTRODUCCIÓN

Puede que lo más adecuado para comenzar sea aclarar qué no es este trabajo. Este trabajo no es una apología de la performance como mecanismo de emancipación. Este trabajo no es una defensa, una resistencia, ni siquiera una definición de lo que es la performance. De hecho, a lo largo de la investigación, se ha podido constatar el poco consenso y la dificultad que existe en torno a la definición de la performance. Autoras como Erika Fischer-Lichte (2011: 59) o Susan Sontag (1996: 341) han señalado ya la dificultad de abarcar un concepto tan amplio y, sobre todo, tan decididamente esquivo y transgresor. Así pues, es relevante aclarar que este trabajo no pretenderá dar una definición exhaustiva de la performance ni de lo performativo.

Cuando hablemos de performance, habitualmente —se señalará—, estaremos hablando más concretamente de ‘*happening*’. El *happening* tiene unas coordenadas muy concretas, como veremos, que no deben ser confundidas con la performance en general, si bien esta distinción es propia del trabajo, especialmente en cuanto a la cuestión de la ‘*ocasión especial*’ se refiere. Nuestra voluntad será la de explorar, a partir de la obra de Jacques Rancière, las posibilidades del ‘*happening*’ y, en algunos rasgos de las performances en general, para constituir (resumiendo someramente el pensamiento del autor francés) lo que llamaríamos ‘espacios de igualación de las competencias sobre lo común’. Es decir, como explicaremos más adelante, estudiaremos los mecanismos del *happening* que permitirían el ejercicio de ‘la política’ mediante el ‘disenso’.

Así pues, el presente trabajo se compone de dos movimientos. El primero es eminentemente teórico-filosófico: se centrará en explicar del mejor modo posible los rasgos del pensamiento de Jacques Rancière que nos han de ayudar en nuestra indagación. Este movimiento ocupará, como sección, un espacio reducido en comparación al resto, pero nos acompañará de forma reiterada en el desarrollo de todo el trabajo.

El segundo movimiento consiste en analizar, a partir de una lectura del trabajo de Laura Quintana, distintas características o, como dice la filósofa, *desplazamientos*, que la performance puede producir. Estos desplazamientos se producirán en relación a tres cuestiones fundamentales: 1) la reflexión sobre el propio cuerpo 2) la reproducción mecánica del arte bajo la Industria Cultural, y 3) la reflexión sobre el espacio.

Finalmente, si se me permite, de modo más personal, me gustaría no ser leído en ningún momento como un ‘especialista’. Aunque los mecanismos propios del trabajo académico fueren la escritura a adoptar una forma *subalternizante*, creo que no se puede ser especialista de ninguno de los temas que se va a tratar en esta investigación, especialmente cuando hablemos del pensamiento de Jacques Rancière. Adoptar una postura magistral —ser una voz autorizada— para la transmisión de la obra del filósofo francés sería un error. Asimismo, tampoco significa esto que el conocimiento de su obra no pueda transmitirse a ningún lector². Significa, en mi caso, que me gustaría tratarles como iguales y no como inexpertos.

² Esta es una contradicción o, cuanto menos, una dificultad, que la obra de Rancière suscita también en la lectura que realiza de ella Xavier Bassas. *Vid.* (2019: p. 32)

1. LA POLÍTICA, LA POLÍCIA Y LAS CÁSCARAS

Considero que no hay mejor modo de empezar el análisis del pensamiento político de Jacques Rancière que con una definición clave. Nos dice:

“Lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Este consiste en organizar la reunión de los hombres en comunidad y su consentimiento, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones. A este proceso le daré el nombre de policía.” (2006: p. 17)

En estas palabras de Rancière trasciende una distinción sutil pero muy importante. En su pensamiento juegan tres conceptos clave: lo *político*, la *política* y la *policía*. Lo político vendría a ser el concepto mismo de lo político. La política y la policía son, en cambio, dos maneras de darse de lo político. Son, para el pensamiento de Rancière, antagónicas (1996: p. 45).

Aquello que Rancière llama la ‘policía’ es una forma de producir la ‘partición de lo sensible’. La partición de lo sensible es la «ley generalmente implícita que define las formas de tener-parte» y añade «Este reparto debe entenderse en el doble sentido de la palabra: lo que separa y excluye, por un lado, lo que hace participar, por otro» (Rancière, 2009b: 70). Vamos a detenernos. Cabe señalar, este ‘reparto’ que establece la *policía* es lo que de forma común solemos llamar ‘la política’, pero para Rancière esta ‘política’ tiene un sentido muy diferente.

El reparto de lo sensible consiste en la asignación de cuerpos a espacios mediante la determinación de sus ocupaciones. Consiste en definir qué pueden y qué no pueden hacer los cuerpos en los espacios, y más concretamente, en el espacio común. No compete al alfarero el espacio común del mismo modo que al orador, pues dedica su cuerpo, y su tiempo, a unas cosas y no a otras. Desarrolla competencias, el alfarero, que no son sobre lo común, de forma que su participación de lo común es distinta a la del orador, que pasa el día en el ágora. En este sentido, lo político no sería ni el momento del protocolo ni el momento del discurso, sino que ambos tendrían que ver, de nuevo, con aquello que les sucede a los cuerpos en los espacios. En este sentido, el pensamiento de Jacques Rancière, podemos decir, es un retorno del pensamiento político a la radicalidad de lo físico.

Claro está, Rancière no dice que los protocolos o discursos no formen parte alguna de lo político: son mecanismos que definen y que deciden ocupaciones en espacios (2005: 13). Sin embargo, lo político no se reduciría a estos discursos, sino que comprende

especialmente los cambios que producen. Una de las intenciones de este trabajo será reclamar que el pensamiento de Rancière desarrolla todo su potencial cuanto más es leído como un retorno a la *fisicalidad* y a la situación espacio-temporal de lo político, frente a otros pensamientos más centrados en los discursos. En la propia terminología de Rancière, su trabajo es eminentemente una *estética de la política* (2009b: 10), esto es: un pensamiento de lo político como algo ligado a la sensibilidad. A lo largo del trabajo, considero, seremos capaces de justificar por qué es necesaria esta lectura.

La policía, decíamos, determina competencias e incompetencias respecto de los espacios comunes porque «es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y tal tarea» (Rancière, 1996: 44) Cuando hablamos de «tener una ocupación» estamos hablando de realizar una actividad específica en un espacio específico de forma reiterada en el tiempo. Así, quien ocupa su tiempo en una cosa no lo hace en otra, y a él compete aquello a que dedica su tiempo con su cuerpo, y no a otras cosas. Por eso reiteramos: la teoría de Rancière es un despliegue de la política como acontecimiento ontológico: es una cosa del mundo y sucede ahí, estrictamente en el mundo sensible.

Por tanto, la policía decide, no sólo qué significa participar de lo común, sino también qué palabra se aplica a lo común y quién tiene la palabra en lo común; en resumen, decide qué es ‘tenido en cuenta’ en lo común. Constituye, pues, espacios de visibilidad e invisibilidad (Rancière, 2009b: 9-10). Así, la participación del orador y la del alfarero son *sensiblemente* distintas. Si desde Aristóteles definimos al ser humano como ‘*zoon politikon*’ (animal político), esta partición policial supondría entonces la desaparición de ciertos sujetos. En este sentido, la policía borraría a ciertos sujetos políticos y —alejándonos de la terminología ranciereana—, los convertiría en *cáscaras*, en meros ‘*zoon*’. Esta sería una forma ‘ranciereana’ de entender la alienación.

Por ello, aunque la ciudad parezca un gran espacio público, esconde una siniestra verdad: se trata de un espacio estrictamente codificado, con arreglo a la preservación de ciertas parcelas de competencia, y restringe el acceso sobre lo común en función de las competencias de los sujetos. Por este motivo, decíamos, Rancière entiende que sucede una *estética de la política* (2009b: 10): hay una división —un *reparto*—, de las formas del sentir, que redundaría en las capacidades de cada uno de participar y pertenecer a lo común, esto es, de decir y de decidir sobre lo común (2005: 51). El desafío es evidente: lo común

es tomado por definición como competencia de todos. Esta formulación, sin embargo, alberga en su propia constitución una dificultad, y es que hay formas diversas de hacerse cargo de lo común.

Cabe destacar, para evitar confusiones respecto a lo explicado hasta ahora, que para Rancière no existe algo así como una situación fuera del “reparto de lo sensible”. En su tesis VII sobre la política indica claramente que «La policía es un reparto de lo sensible cuyo principio es la ausencia de vacío y de suplemento» (Rancière, 2006: P. 70), donde la ausencia de vacío y de suplemento viene a significar que en cualquier momento «la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde esas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a esas ocupaciones y a esos lugares» (Ibid: 71). Es decir, las sociedades siempre *re-parten* las competencias. En el sentido que lo establecimos: las sociedades siempre hacen participar y excluyen al mismo tiempo. En ningún caso, pues, la policía sería algo así como el proceso único por el cual se reparte lo sensible. Por el contrario: «La política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable» (Ídem) Es decir, la política (esta segunda forma antagónica a la policía de darse lo político), sería también una partición de lo sensible, por lo que añade, para concretar en qué consistiría, ya en la tesis VIII que: «La esencia de la política es la manifestación del disenso, como presencia de dos mundos en uno solo» (Ídem)

La política es antagónica a la policía porque este reparto de lo sensible presupone la igualdad (Rancière, 1996: p. 49), aun manteniendo una tarea policial de asignación de competencias (Ibid: p. 50), esto es: se asigna las competencias bajo el presupuesto expreso de la igualdad, y esto implica la confluencia de dos mundos: la lógica igualitaria y la lógica policial (Ídem). Por tanto, la política es la igualación de las competencias de los individuos sobre lo común, y necesita, por ello, de una forma sustancialmente distinta de entender la noción de ‘competencia’. Este es el modo —a través de *El Maestro Ignorante*—, en como Rancière esquivo y reelabora uno de los problemas centrales de la teoría sobre la democracia: el acceso al conocimiento de los actores políticos. Este pensamiento tiene una consecuencia clave para nuestro trabajo: la transformación social se produce mediante una transformación de una forma de expresión de las desigualdades o, dicho de otra forma, una transformación de la forma en cómo se ‘pasa la cuenta’ a los actores que participan de la comunidad (Ibid: p. 41).

En este sentido, se trata de esquivar la trampa de pensar que tanto el orador como el alfarero se encargan de lo común, cada cual a su manera, a saber: el orador mediante el discurso político o moral en el ágora; el alfarero mediante la producción de ciertos bienes necesarios para el mantenimiento de su sociedad. El pensamiento de Rancière interrogaría a esta postura con una pregunta sencilla: si esto es así ¿en qué sentido esta sociedad puede dar con la democracia? La respuesta, más fácil de formular que de demostrar, sería la puesta en práctica de una «actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes.» (Rancière, 2010: p. 61) Es decir, disponer de uno o varios mecanismos que ‘pasen la cuenta’ de forma *sensiblemente* diferente.

Por tanto, la respuesta de Rancière a la misma problemática que ha descubierto tiene que ver con una renuncia parcial a sus propias premisas. Si, como hemos dicho, las distintas ocupaciones que se dan en los espacios establecen formas de sensibilidad, y sobre esos espacios de sensibilidad se da luego una asignación de competencias sobre lo común, la democracia se ha de buscar en la reconfiguración del espacio y de su sensibilidad. Es decir, la política habrá de empezar «con una sutil modificación en la postura de un cuerpo» (Rancière, 2009a: 117)

Claro que esta modificación no sería suficiente por si sola para dar lugar al proceso de ‘igualación’ de las competencias. Como ya hemos indicado, el concepto de igualdad, en Rancière, tiene que ver con el proceso de ‘pasar la cuenta’, es decir, cuando se pasa revista y se hace patente la visibilidad de los actores políticos, entre los que figuran/no-figuran los excluidos (Bassas, 2019: 72). Este gesto tiene como implicación fundamental alguna forma del uso de la palabra como canal para la visibilidad. Por ello, aclara: «La palabra por la cual hay política es la que mide la distancia misma de la palabra y su cuenta. [...] Saber si los plebeyos hablan es saber si hay algo ‘entre’ las partes» (1996: 41). Así, la transformación social del arte requerirá, antes que nada, una *emancipación* de los espectadores, puesto que la transformación de la policía en política requiere el uso de la palabra, es decir, un rol activo en lo común por *ambas* partes. Téngase en cuenta, sin embargo, que aquí la ‘palabra’ de Rancière no será la ‘palabra’ tradicional; como explicaremos, la ‘palabra’ de Rancière es el drama: «Drama quiere decir acción.» (2010: 11).

2. CUATRO TESIS SOBRE LA PERFORMANCE

Laura Quintana, filósofa en la Universidad Nacional de Colombia, trabaja estrechamente con el pensamiento de Jacques Rancière, y da lugar a una obra extraordinaria centrada en la cuestión de la performatividad. Quintana piensa desde la “política de los cuerpos” y plantea que la emancipación posible de esa “modificación en la postura de un cuerpo” sucede a partir de cuatro puntos cardinales. Son los siguientes: [el cuerpo] «se desplaza del movimiento (mecánico), la tarea (utilitaria), la posición (de adecuación) y las expectativas (de rendimiento; eficiencia) que le habían sido asignadas» (2020: 109) Siguiendo estos cuatro puntos cardinales, vamos a tratar de desarrollar cuatro tesis sobre las potencialidades de la performance, que inaugurarán un caudal de reflexiones que habrá de extenderse hasta el final de nuestro trabajo.

TESIS I: El desplazamiento del movimiento mecánico.

En la performance se da una ruptura de los ritmos establecidos por la policía. Esta ruptura la pueden producir varias obras de arte pues, al ser *rituales*, suponen «manipulaciones comunitarias de los ritmos sociales» (Stavrides, 2016: p. 33). En el caso de la performance, el ritmo interrumpido es el de una corporalidad mecanizada. El sujeto, que antes tomaba el cuerpo como un simple canal de su conciencia, una mera *cáscara genética*³, repara ahora en su existencia física: se percata de sus heridas y de las deformaciones de sus músculos. Desde Benjamin, la corporalidad deja de ser entendida como canal y pasa a ser entendida como *medialidad*⁴. El sujeto *es y está* en su cuerpo; no solamente lo usa. Se desautomatiza brevemente el existir puesto que el sujeto se ve obligado a reparar brevemente en la fisicalidad de su existir. Para que el impacto de este desplazamiento sea efectivo, sin embargo, debe presentarse en la forma de la cotidianidad (Quintana, 2020: 84-85). El ritual, en tanto que ocasión especial, solo se presenta como distorsión del ritmo: tiempo de ocio. Sin embargo, es la cotidianidad la que cambia la

³ Sin pretender elaborar una crítica al extraordinario trabajo de Richard Dawkins, si cuestionaría cierta interpretación habitual de su obra, que tomaría su monismo mente-cuerpo como una especie de reducción del ser humano a un absurdo existencial (*Vid.* 1993: pp. 7-9): un reduccionismo fisiológico inaceptable para el mismo autor británico.

⁴ La propuesta de Walter Benjamin en relación al lenguaje humano tomaría el acto lingüístico no como una herramienta dominada por el hablante sino como algo que está en-medio. *Vid.* (2010: 129-130).

percepción misma del ritmo. Una performance dirigida a la alteración de los ritmos debe ser pensada, pues, como *'happening'*, como algo *'que pasa'*.

TESIS II: El desplazamiento de la tarea utilitaria.

Ligando con lo anterior, la performance inaugura un espacio del sujeto para la reflexión sobre su propio cuerpo. El cuerpo deja de ser entendido como una herramienta, con un uso determinado, para ser entendido como parte propia del individuo: del vivir. La performance consigue eso, según la filósofa Erika Fischer-Lichte, porque logra un hecho esencial, y es que «La singular manera en la que los actores empleaban su cuerpo les hacía tomar conciencia a los espectadores de sus propios “cuerpos reales”» (2011, 71). En este sentido, la performance obliga al sujeto a reparar en la expresividad de su cuerpo; traslada una concepción de uso del cuerpo hacia una experiencia del cuerpo. 'Experienciar' el cuerpo es, aquí, hacer una experiencia de todas las instancias de la policía que lo atraviesan. Se abre así, pues, la oportunidad de realizar la política por la vía del disenso: la pura expresión del individuo, como miembro de la comunidad, en la toma de conciencia sobre su cuerpo, significa la reposición de su cuerpo y supone, al mismo tiempo, la expresión de su condición de excluido.

TESIS III: El desplazamiento de la posición de adecuación.

La posición adecuada es la posición de la ciudad capitalizada; mercantilizada. Neil Brenner señala que «*on the one hand, while neoliberalism aspires to create a “utopia of free markets liberated from all forms of state interference”, it has in practice entailed an intensification of coercive, disciplinary forms of state intervention in order to impose market rule upon all aspects of social life.*» (2017: p. 44) Es decir, el neoliberalismo, aunque se presenta como el momento de máxima liberación respecto de las cadenas coercitivas del Estado, realizaría para la consecución de sus mismos presupuestos una nueva forma coercitiva de dominación estatal. Es decir, las ciudades neoliberales serían, pese a tratar de huir de la 'estandarización estatal', también, desde Rancière, policiales. Este espacio policial es lo que Rem Koolhaas llama *"junkspace"* (espacio-basura); la unidad social que diseña es artificial: construye las comunidades no a partir de intereses compartidos sino a partir de estadísticas idénticas (2002: 183), es decir, lo único común es que todos los individuos participen de la oferta y la demanda. La performance, al

reutilizar el espacio de formas inesperadas y asignar roles a los transeúntes que no se adecúan con lo que se espera de ellos (Stavrídes, 2016: 89), abre un espacio para la transformación misma de la ciudad, no mediante el cambio arquitectónico del espacio, sino por un cambio semiótico: una resignificación del espacio, que desemboca en una transformación de su uso. Es un cambio sincrónico de estructura y superestructura. En este sentido, por supuesto, la performance en plena calle es un estorbo.

TESIS IV: El desplazamiento de las expectativas de rendimiento o eficiencia.

Siguiendo lo anterior: en la performance puede irrumpir la política como algo más allá del ámbito mercantilizado de la ciudad modernista y contemporánea. La política no es percibida ya como relaciones de intercambio entre agentes económicos racionales, sino que el individuo debe necesariamente dejar de servir al capital: durante un instante sus acciones no se efectúan ni como tiempo de ocio —parte de la jornada laboral—, ni como tiempo de trabajo, sino como un acto de política-disenso: se hace notar, se expresa y lo hace en público, en su comunidad. Esto se debe, también, a una característica esencial del *'happening'*, que lo hace más potente que otras manifestaciones artísticas (aunque no único): no puede reproducirse industrialmente. Es algo que *'está pasando'*, que pasa. No es un evento especial ni un espectáculo. Su propia premisa dinamita pues, la lógica industrial: es inasible como modelo productivo dirigido a la acumulación. Si existiera algo así como una *'industria del happening'* se derrumbaría a los pocos días. La distancia que establecen las plataformas audiovisuales *'selfservice'*, una cinta de vídeo, el libro en papel o el electrónico, desaparece en la *'puesta en escena'* en vivo: pasa del espacio vacío al contacto y de la ausencia a la presencia del *'espectador'*. La clave de esta cuestión, a mi juicio, es que la performance consigue que «La igualdad y la emancipación que se efectúan por disenso respecto a un consenso policial [...] tienen lugar en el orden mismo de lo visible, decible, pensable: son interrupciones de la policía en este preciso sentido de suspender un sistema de estar juntos.» (Bassas, 2019: 81)

3. EL TEATRO DE LA PALABRA Y EL TEATRO DEL CUERPO

Una primera separación, crucial para entender la performance respecto del resto de las representaciones teatrales, tiene que ver con la distancia que podríamos llamar, tal vez un poco presuntuosamente, entre la *palabra* y la *carne*. El teatro de la palabra opera una serie de mecanismos —de los que la obra total sería su máxima expresión— que tienen por cometido la absorción total del espectador en la escena. Este ‘cautiverio’ del espectador es lo que convierte el espacio en una *burbuja ficcional*. Los espectadores acuden a la representación bajo la premisa de ser absorbidos y, de hecho, valoran positivamente la obra en función de su capacidad de absorberles. Se elogia así las interpretaciones muy realistas por impactantes; el sobrecogimiento; la tragedia.

El problema es que este ‘cautiverio’ puede ser en realidad un impedimento para que las obras teatrales sean un espacio que reorganiza sensibilidades: la performance lo que necesita no es transmitir sensibilidades o experiencias, sino generarlas y canalizar su expresión *in situ*. Por eso entiende Rancière que:

“Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama.” (2010: 11)

En la extensa historia del teatro encontraríamos múltiples ejemplos de representaciones que ‘rompen’ con estas absorciones. La parábasis griega⁵ es un ejemplo de ‘ruptura’ de la burbuja ficcional, que se ha repetido habitualmente en el teatro occidental, como en el teatro de Shakespeare⁶. Sin embargo, el autor que teoriza, y seguramente el ‘maestro’ de la ruptura con la absorción dramática, es Bertolt Brecht.

Walter Benjamin, que estableció una crucial amistad con Brecht, explicó desde una óptica marxista la pretensión Brechtiana de acercar el teatro al público proletario, especialmente desde una perspectiva no aristocratizante o formativa (Benjamin, 2016: 46). Brecht pretendía así separarse de los patrones clásicos de la tragedia aristotélica (Ibid: 50), basados en la construcción del momento catárquico. Benjamin entendía que este trabajo de las interrupciones era el que conseguía, eventualmente, dejar huella en el

⁵ La parábasis era un procedimiento de la comedia griega mediante el que se ‘suspendía’ la ficción para dirigirse, habitualmente mediante el coro, al público. Por ejemplo, en *Las Avispas* de Aristófanes (2007: pp. 191-193).

⁶ Enrique VIII o Ricardo III pueden ser algunos ejemplos.

espectador, es decir, producir una experiencia (de paso, colectiva) en vez de mera ‘vivencia’ (Ibid: 53).

Otro elemento que interesaba a Benjamin era la circunstancia de la interrupción. A Benjamin le interesaba porque, como dijo, la interrupción se presta a la ‘cita’ (Ibid: 51-52). Esta cuestión se separa de nuestro trabajo y entronca con un tema muy profundo de la obra benjaminiana, así que la trataremos muy brevemente. Benjamin tenía una concepción del procedimiento de las citas muy profunda: servían como una forma de recuperar el ‘ángel de la historia’ del pasado y conectarlo con el presente, manteniendo vivo el discurso de los oprimidos/silenciados⁷. Hemos señalado la cuestión porque, paradójicamente, si el teatro Brechtiano se presta a la cita en su interrupción (en la interrupción surge la referencia-confusión de los significados históricos heredados), la performance se resiste a la cita, no sólo en trabajos como éste mismo, pues no tiene papel asible al que referir —no tiene textualidad; igual que la *Comedia Dell’arte*: es una improvisación elaborada a partir de unos referentes fundacionales⁸—, sino más crucialmente porque no realiza una ‘interrupción de la ficción’. La ficción no parece terminar nunca: y no es finalizada porque siquiera está claro si había sido inaugurada. Esto lo exploraremos con más detalle en el apartado posterior, cuando nos centremos en la cuestión del ritual.

Sin embargo, según explica Rancière, el espectador de la obra brechtiana que dejaba de ser fascinado por la acción y pasaba a ser ahora un sujeto ‘extrañado’, era en realidad meramente un sujeto con distancia crítica respecto de la acción (2010: 12). Así, no se disolvería en ningún caso la burbuja de ‘cautiverio’, sino que solo se reformaría: en lugar de dar voz al espectador, se le daría simplemente la oportunidad de ser ‘analista’ o ‘especialista’, es decir, de parecerse más al discurso policial —el autorizado—. La propuesta de Brecht, a ojos de Rancière, mantendría así la pasividad del espectador, que

⁷ Esta tesis la defiende Erika Lipcen (2018: 8-9). Alternativamente, *El Libro de los Pasajes*, aunque inacabado, puede ser leído como una puesta en práctica de este procedimiento. El puente comunicativo entre la obra de Benjamin y la de Rancière encuentra aquí un eslabón crucial: Rancière trabaja de igual modo las citas de los proletarios decimonónicos en su obra *La Noche de los Proletarios*, con el afán de recuperar sus voces y poner en práctica el proceso de ‘igualdad’ en la palabra (Bassas, 2019: 58-59).

⁸ Entiendo, por supuesto, que lo propio de la performance reside en su espontaneidad y la unicidad de su ejercicio, por lo que un texto sobre una performance concreta (o cualquier otro documento audiovisual extraído a partir de la misma), no sería performativo en caso alguno y operaría solamente como una prueba documental de la acción ya acontecida. En este sentido, todo el teatro es performativo, lo que está en discusión aquí es, sin embargo, qué horizonte de posibilidades proponen el teatro tradicional y el teatro-performance.

con esa mirada crítica respecto del *'ritual'*, se reafirmaría como individuo en la sala, enfrentado en soledad a la representación comunitaria.

Llegamos aquí a una distinción que es clave para nuestra indagación. El teatro de la palabra frente al teatro del cuerpo se establece en una distinción esencial entre el ver y el tocar. El teatro de la palabra se ve (y se oye): se especta. El teatro del cuerpo implica la irrupción del cuerpo físico del actor en la experiencia corporal del espectador. No significa esto, tampoco, que todo teatro que implique contacto físico sea, instantáneamente, más *'rompedor'* o más *'efectivo'* que un teatro sin estos contactos. Enunciamos solo que, en el contacto, como se explicará, se encuentran los rudimentos de un *'extrañamiento'* distinto al brechtiano, que sí lograría lo que desde Rancière hemos establecido como *'acceso igualitario a lo común'*.

En la reconocida performance de Marina Abramović, *Imponderabilia*, el *'espectador'* se ve empujado a disolver la burbuja de la ficción: ya no accede al espacio ficcional, sino que atraviesa dos cuerpos: aquellos de los mismos performers (*Apéndice 1*). Esto produce, en el mismo momento del contacto, que el espectador deje de serlo, y el espacio (de la escenificación) ya no le será ajeno, sino que será ahora su mismo espacio. Existe en esta corresponsabilidad del contacto y de la acción performativa la obligación de sentirse parte, de participar del acontecimiento.

Lo que asoma aquí es, en realidad, la fricción entre una división crucial: lo real-privado y lo ficcional-público. Lo que acontece en el teatro de la palabra es directamente tomado como ficción: lo que sucede no es real, porque la realidad soy yo, espectador, que *especto*. No estoy ahí, no soy parte de esto, eso no está pasando *'realmente'*. Al mismo tiempo, esta división se sustenta en una segunda distinción: lo público frente a lo privado. La acción pública es la puesta en escena, pues es un ritual comunitario; el juicio del espectador es lo privado, pues el espectador está consigo, en su privacidad, analizando la obra pública.

Con esto no estamos diciendo que *"ontológicamente"* toda la realidad sea privada, solo establecemos que en la escenificación teatral esta pareja de conceptos opera de esta forma. Si, tomando a Rancière, la política es la igualación de las competencias sobre lo común, entonces se necesita un teatro que consiga hacer entrar a lo ficcional-público en el campo de lo privado-real. Se necesita sacar al espectador de su *'mismidad'* para que tome la palabra (expresiva-corporal) respecto del acontecimiento común. Así, al entrar lo

privado en la ficción, regresaría lo público a lo real, con una abolición de los roles preestablecidos (Stavrídes, 2016: 89). Este gesto disolvería las categorías mismas, produciendo un extrañamiento muy distinto al Brechtiano. El extrañamiento del *'happening'* es el extrañamiento respecto a la ruptura de las categorías, esto es, de las cosmovisiones particulares sobre lo que es el mundo, y supone la formación de lo que desde Stavrídes trataremos como un 'umbral'.

4. EL RITUAL Y LA DISOLUCIÓN DE LA FICCIÓN ORNAMENTAL

Así pues, uno de los elementos clave de nuestra indagación tiene que ver con la disolución de los espacios de ficción entendidos como burbuja. No iremos tan lejos como para afirmar que el arte, para ser efectivo, ha de acabar con la ficción. Sí queremos señalar, en cambio, que puede realizarse así un arte separado del ornamento. Esto no significa dar lugar a formas artísticas políticamente educadoras, todo lo contrario, las formas artísticas efectivas que analizamos son aquellas que no quieren ilustrar al espectador en política, sino que construyen un espacio en el que los asistentes, como los artistas, pueden expresarse.

Para esta tarea es importante separarse de la noción de '*ritual*', como ya hemos apuntado con anterioridad. Es decir, necesitamos pensar la performance como algo cotidiano y no como una 'ocasión especial'. El motivo es claro: la 'ocasión especial' no consigue deshacer la burbuja ficcional. Lo expandiremos.

Pensar la performance como *happening* (acontecimiento en el flujo cotidiano), y no como ritual, produce una primera dificultad, y es que el impacto de lo cotidiano en el sujeto sería demasiado intrascendente (Stavrides: p. 93). Pensándolo desde Benjamin, el *happening* encontraría el problema de no lograr 'dejar huella' en la experiencia. El filósofo alemán señalaba como uno de los peligros de la 'reproductibilidad mecánica' el paso de la 'experiencia vital' (*erfahrung*) a la mera 'vivencia' (*erlebnis*). Esta segunda sería una suerte de experiencia carcasa, vacía, forma ornamental hueca de contenido experiencial real, que no dejaba ningún tipo de marca ni influencia en el sujeto, que 'vivía mucho' pero no lograba sentirse realizado en caso alguno con sus vivencias, es decir, que se convertía en una cáscara de experiencias.

Este paso de la experiencia a la vivencia era producido, según Benjamin, porque la 'reproductibilidad mecánica' suponía la pérdida del sentido cultural del arte (2018: p. 20-21) mediante la destrucción de la 'unicidad' del objeto artístico: la pérdida de su 'aura'. Siguiendo a Benjamin, entonces, el *happening* aparecería aquí como '*erlebnis*', es decir, vivencia, y correría el riesgo de colaborar con el régimen de 'ritmos' de las ciudades modernas, para ser solo una parte más de la anestesia que lleva a la 'actitud blasé' en la vida contemporánea (Stavrides, 2016: 93). En este sentido, el peligro sería que el *happening* no superase la anécdota en un continuo no disuelto de vivencia intrascendente.

Un argumento de este tipo, sin embargo, puede ser contestado con la estructura que hemos propuesto. Benjamin señala que el peligro está en negar lo único de las cosas en la voluntad de los sujetos contemporáneos de ‘apoderarse de ellas’, es decir, que trasciende a las nuevas formas estéticas la necesidad de los individuos de tener el arte ‘en propiedad’ (2018: 19). En relación a esto, ya hemos comentado que el ‘*happening*’ no puede pertenecer como mercancía a ninguna persona, puesto que tiene como cualidad esencial el ‘ser algo *que pasa*’. El desafío es, en cambio, que la performance como tal sí puede ofrecer una mercancía: la *experiencia*. Lo recuperaremos más adelante. En segundo lugar, se ha establecido ya que el ‘*happening*’ no debería ser entendido y pretendido como una ‘ocasión especial’, pues pierde aquí su potencial al caer en la fórmula brechtiana del extrañamiento, propia del teatro de la palabra, en que el espectador acude de previo aviso a una escenificación y ya adopta un rol pasivo y ‘analítico’ respecto de lo que acontece.

En este sentido, decíamos, el *happening* es una ‘*erfahrung*’ (siguiendo a Benjamin) pero una ‘*erfahrung*’ sin ritual. Marca al individuo subrepticamente, no con el impacto evidente del extrañamiento brechtiano, es decir, la toma de la distancia, sino con el impacto *confuso* de lo ‘familiar’. Siguiendo la argumentación de Benjamin, las nuevas formas industriales del arte no estarían disolviendo el culto —como juzga el autor— sino que se lo estarían reapropiando: el culto no sería ahora más que un engranaje matemático para la ‘creación de espectáculo’: puro logaritmo del ocio. Bajo el ritual “tradicional”, la obra de arte sirve a la definición de la comunidad; bajo la Industria Cultural, sirve al descanso y a la gratificación personal (Stavrídes, 2016: 36).

En su novela titulada *Curling*, Yaiza Berrocal explora esta función ‘gratificadora’ como un pilar fundamental para la ‘fábrica del sujeto neoliberal’⁹. En un futuro distópico teatral, la obra de arte total y el metaverso se combinan: la función del acomodador del teatro (al que la novela sigue) es ahora la de “facilitar experiencias al espectador”, tratando a la obra como un servicio, es decir, la obra como mero tiempo de ocio (Berrocal, 2022: pp. 27-30). La Industria Cultural operaría en este sentido meramente como un dispensador de experiencias para el espectador, que las usaría doblemente para ‘cultivarse’ y para relajarse/desestresarse.

⁹ Este concepto es original de Christian Laval y Pierre Dardot. Lo utilizo porque en su obra *La Nueva Razón del Mundo*, ambos autores realizan un análisis minucioso del carácter de los nuevos sujetos bajo el ‘orden’ neoliberal, que claramente recupera la autora para el desarrollo de su obra. *Vid.* (2013: pp. 330-342)

Nos centraremos especialmente, sin embargo, en esa cuestión del ‘cultivo de sí’ a través del arte como dispensador de experiencias. Este arte Industrial ofrecería una mercancía: la *experiencia*. Construiría un espacio declaradamente simulado y ficcional con el objetivo de funcionar como un simulacro de la vida: sería el espacio perfecto para el cultivo de una personalidad. Stavros Stavrides lo señala, y nos dice: «El culto burgués a la individualidad está necesariamente conectado al culto a la experiencia individual [...] la individualidad se construye a partir de la acumulación de experiencias pulcramente diferenciadas.» (2016: p. 93)

Es decir, lo que trasciende a esta forma ‘burguesa’ de la experiencia es, en realidad, una enésima partición de lo sensible. Como hemos anticipado, la forma ‘burguesa’ del arte no puede ser política sino solamente policia: sirve solamente como canal de difusión de perfiles experienciales para la asignación de competencias. Por supuesto, esto no se reduce al arte: los sujetos buscan no sólo vivir la vida burguesa como forma de ‘emancipación de la pobreza’, sino que creen tener que *experienciar* la vida burguesa para lograr cultivar su espíritu y poder disponer así de las competencias vivenciales del burgués. Así, la riqueza no es entendida ya como una condición monetaria; la riqueza es entendida como una experiencia de vida “cultivante de sí”.

Es importante señalar, pues, que la ‘posesión’ del arte es una posesión de la ‘experiencia que transmite el arte’. En este sentido, ver una ópera, aunque sea una puesta en escena *única*, sigue siendo percibido como poseer una experiencia: el intercambio sucede entre dinero y experiencia adquirida, que luego será lucida como trofeo. Esta es la base precisamente de lo que Thorstein Veblen denominó la ‘clase ociosa’: la clase del lucimiento de la propiedad como forma de asegurar la posición social (2004: p. 40-41)¹⁰.

Esta experiencia de la riqueza, sin embargo, no es accesible por sus propias características materiales a todo el mundo, por lo que se producirá una ‘*emulacion pecuniaria*’, es decir, una ostentación. Así, las experiencias artísticas son percibidas por los sujetos, en el mejor de los casos, como forma de ‘individuarse’ y, por tanto, como una forma de acceder a un relato competencial de su comunidad (basado en la riqueza). Permiten definir el ‘quien soy yo’ para encararse a definir ‘qué lugar puedo ocupar’. Esta

¹⁰ Cabe señalar que la teoría de Veblen no se centra en el ‘lucimiento’ de la propiedad, pero en su capítulo ‘La Emulación Pecuniaria’, conecta el origen de la propiedad con el origen de la competencia por los recursos sobre la base, no del aprovechamiento del recurso per sé, sino de la categoría social que conseguía otorgar la riqueza misma. *Vid.* (2004: p. 40)

es la partición de lo sensible actual en el arte, reincidente en la ficción como ritual y en lo ficcional como no-real, es decir, no políticamente trascendente. Lo trascendente sigue siendo el intercambio monetario, no el acontecimiento *per sé*. Por ello, recordamos: el pensamiento de Jacques Rancière es fructífero como un retorno radical al análisis de lo político estrictamente en tanto que hecho sensible, físico, real.

Así pues, la pérdida de la capacidad de experimentar de los sujetos, es decir, la sustitución de *'erfahrung'* por *'erlebnis'*, no tiene que ver con la 'pérdida del carácter cultural' (ritual) sino con la sustitución de la forma misma del ritual, del tipo tradicional a otro, comercial, basado en una democratización del acceso a la cultura que esconde principios mercantilizados de la oferta y la demanda. Estos modelos son, como hemos anticipado, una forma policial de relacionarse con las manifestaciones artísticas y suponen un primer obstáculo para deshacer la 'burbuja ficcional' y retornar lo político a lo público. La duda aquí es, entonces, ¿cómo puede la performance escapar a esta mercantilización de la experiencia? Es decir, cómo puede la performance ser entendida fuera del marco de la representación que se limitaría a ser mera transmisión 'experiencial'.

Lo que se necesita es, para Stavrides, la creación de 'umbrales'. Los umbrales son espacios estéticos (sensibles) de abolición/transmigración de las categorías dicotómicas. Como señala, en el umbral «la interrupción no supone que simplemente se establezca un "dentro" y un "afuera", sino un espacio intermedio en el que se produce una comparación entre dentro y fuera, entre la identidad y la alteridad, entre lo real y lo posible.» (2016: 126). El umbral, desde Rancière, sería el espacio, geográficamente situado, en el que puede acontecer el encuentro de la lógica policial y la lógica igualitaria, forma en como acontecería la política (Rancière, 1996: 50).

Susan Sontag, por su parte, liga el elemento central del *happening* a cierta tradición surrealista, no del todo equivalente a la vanguardia de los años veinte, definiéndola (esta otra) como el «propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (el principio del "collage").» (1996: p. 348) Aunque no compartimos esta idea general al estilo 'teoría de las correspondencias' según la cual el propósito del collage sería la revelación de significados nuevos mediante la juntura de cosas ya existentes, sí es relevante notar que permite pensar otra cuestión: y es que la yuxtaposición supone la juntura de categorías y, por tanto, la capacidad de redefinir espacios de arte y no-arte, es

decir, de política y no-política. Esta yuxtaposición, como se ha explicado ya, sería posible precisamente por la transformación del teatro de la palabra en teatro del cuerpo, esto es, la irrupción del contacto (Fischer-Lichte, 2011: p. 82).

Así pues, este momento del contacto supone el momento del umbral porque produce la fricción de las dos categorías, explícitamente ‘repartidas’, de lo político y lo real. En esta fricción se produce el extrañamiento familiar que hemos introducido anteriormente como una forma de rebasamiento de lo público-ficcional: el espectador espera que aquello sea una ficción, pero ya no puede catalogarla de tal modo, porque el contacto, que le parecía la realidad misma de su propio cuerpo olvidado, está ahora exigiéndole participar. Así, aquel suceso ficticio-público se convierte en público-real, es decir, político. Así es como el *happening*, sin ser ritual o cultural, puede producir la política. Y así es como lograría escapar, de una forma distinta al extrañamiento Brechtiano, de ser tomado por un simple canal de experiencias.

Esto mismo puede apreciarse en algunas performances actuales. En el caso de Barcelona, el ‘Comando Señoras’, dirigido por Alicia Reyero, realiza intervenciones en espacios públicos e institucionales que pueden —y suelen— provocar fenómenos como los que hemos expuesto (*Apéndice 2*). Este colectivo performativo irrumpe en la calle sin previo aviso: a veces manifiestamente satírico y, en otras ocasiones, más disimulado. Esas irrupciones por supuesto pueden ser más o menos evidentes, descaradas, provocadoras, (como en el *Apéndice 3*), pero, por lo general, sus apariciones en público no van hasta el punto del contacto físico. Hay ciertos límites que podrían suponer incluso problemas legales en la irrupción de un grupo aparentemente uniformado (aunque el uniforme sea pluralista como es el caso) alterando y acercándose a la gente en la vía pública.

Esto abre un problema respecto a lo que se ha explicado hasta ahora. La performance no puede permitir que el hecho de ser percibida como tal impida la disolución de los espacios o la constitución de umbrales, y necesita llevar la representación hasta el contacto físico, aunque mínimo, para producir los efectos con la potencia que hemos estado describiendo. Así, la pregunta será, ¿puede trabajarse la performance, cuando el contacto físico es mínimo, de forma que produzca la confusión de categorías y genere el momento del umbral?

La cuestión necesita de un ingrediente que ya hemos señalado brevemente con anterioridad: la performance tiene que ver con la reconfiguración de cuerpos en espacios

(Rancière, 2010: p. 57), es decir, una performance así ha de posibilitar una reflexión sobre el espacio.

5. NORMAS Y ENCLAVES

Este uso inteligente del espacio vamos a ligarlo, nuevamente, al concepto de ‘umbral’. El momento del umbral, sin embargo, no será solamente la colisión de dos categorías (ficticio-real, público-privado) en lo abstracto, sino que sucederá simultáneamente en un espacio físico, geográfico, mediante dos dispositivos arquitectónicos que chocan en algún lugar concreto del paisaje urbano (Stavrides, 2016: pp. 126-128). El umbral puede ser, en este sentido, tan sencillo como el de una puerta.

George Simmel, con quien Stavrides dialoga estrechamente, plantea un argumento relevante sobre esta cuestión, y es que la constitución de la frontera significa que «así como la delimitación informe se torna en una configuración, así también su delimitabilidad encuentra su sentido y su dignidad por vez primera en aquello que la movilidad de la puerta hace perceptible: en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad.» (Simmel, 2001: p. 53).

El argumento de Simmel es, sin embargo, errático. La fundación de una frontera como esta no supondría más que tomar la libertad como simple acto de rebeldía. Si la libertad solamente es posible tras la instauración de la norma, su propio contenido es inútil, mera formalidad: la transgresión queda como brindis al sol puesto que, una vez se supera la frontera, al otro lado ya no hay nada así como la libertad, solo efectuable en el momento de la transgresión de la norma.

No es suficiente, tampoco, una perspectiva dialéctica de la cuestión: la transgresión no lleva a una suerte de fundación de una nueva norma antitética a la anterior. La transgresión no es el ‘negativo’ de la norma porque no establece una frontera nueva, contraria a la anterior, pues, al hacerlo, automáticamente la libertad se negaría a sí misma de nuevo, no dando opción a una síntesis/concreción. Tomada así, la libertad simplemente moriría en su mismo acto de efectuación. La libertad no está en la transgresión hacia ninguna parte, sino en la *igualación* de la norma.

Este pequeño desvío ha de ligarse a la cuestión del ritual tratada anteriormente. Frente a la ‘ciudad de umbrales’ Stavrides opondrá la ‘ciudad de enclaves’. El enclave es un espacio de resistencias frente a otros espacios reglamentados. Es decir, el enclave acepta la distribución y se plantea como oposición, fundándose solamente como excepción. En este sentido, con Giorgio Agamben, a través de la exposición de Stavrides: «una excepción no es lo contrario a la norma; más bien es la condición fundacional de la

norma» (2016: 43). Esto es: si no hay algo no-normativo, la norma deviene un sinsentido. Ahí reside la peculiaridad de la anomia.

Alternativamente, usaremos, por motivos evidentes, la forma en como lo expresa Andrea Soto en *La Performatividad de las Imágenes*, cuando indica sencillamente que «Profanar implica reconocer lo sagrado de aquello que se quebranta» (2020: p. 108). La cuestión es que, tomando a Rancière, reconocer el poder de la policía, esto es, entregarle el carácter de norma, es ya de facto bloquear el movimiento de la política, pues supone aceptar, desde la excepción como resistencia, la desigualdad como base de cualquier política futura. En este sentido, la policía no puede reconocerse si no se hace desde la igualdad, esto es, la *neutralización* de la norma (que no su abolición o transgresión).

Así pues, el espacio, y la resistencia, no deben entenderse nunca como ‘enclave’. Como señala Stavrides, es un problema cuando:

“Las espacialidades de emancipación se conciben, por lo general, como reductos liberados que han de ser defendidos, o como enclaves de alteridad insertos en un orden espacial urbano. Sin embargo, es importante pensarlas no como contenedoras de lo social, sino como elementos formativos de prácticas sociales.” (2016: 15)

Así lo reconoce también Pier-Vittorio Aureli. En ‘*A Possibility of an Absolute Architecture*’, cuando señala en el prefacio que la lógica urbana actual se basa no solo en la facilitación de las transacciones económicas globales, sino más especialmente en la constitución de enclaves basados en una dialéctica entre la integración y la clausura (2011: p. ix). Este papel del enclave es problemático precisamente porque reincide en la aislación y compartimentación de la vida, ratificando y segmentando las participaciones sobre lo común. Lo expandimos.

El ejemplo esclarecedor de esta clase de configuraciones espaciales nos lo da Frederic Jameson. En su capítulo V de ‘*El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*’, analiza el *Hotel Bonaventure* de Los Ángeles. Si bien algunas características de este hotel encajan con lo que Jameson llama la cultura posmoderna, es muy destacable un elemento crucial: absolutamente toda la fachada del edificio (que tiene plantas circulares) es de cristal reflectante (2015: 92). El cristal reflectante (*Apéndice 4*) tiene la peculiaridad de expresar la voluntad de que se tome al edificio por autosuficiente. Es exactamente la misma ilusión que James Graham Ballard describe en su novela ‘*El*

Rascacielos'. Así mismo sucede con los hoteles-casino de Las Vegas, como identifica Robert Venturi en su obra '*Learning From Las Vegas*', cuando señala que

«*The intricate maze under the low ceiling never connects with outside light or outside space. This disorients the occupant in space and time. [...] Space is limitless, because the artificial light obscures rather than defines its boundaries.*» (1988: 49)

Es decir, hay un intento de que la ciudad sea un punto de encuentro entre existencias autónomas. No nos detendremos en este punto, pero es evidente que esto tiene que ver con el paulatino aislamiento de lo público como ficcional: lo público acontece solo en la forma de la manifestación sin resultados efectivos, la votación no vinculante, la representación artística 'individuadora', el concierto gratificante. La política real pareciera suceder solo en las instituciones y en los parlamentos, y su misión sería meramente administrativa: el resto del espacio común estaría restringido a una competencia-función: el consumo. Esto es lo que entiende Rem Koolhaas sobre el "*Junkspace*": este espacio está orientado a la cuantificación de la vida. Es un espacio que conoce tus emociones y tus deseos (2002: p. 183), y los canaliza hacia el rendimiento económico mediante la confusión del espacio mismo (2002: p. 182), volviéndose así una herramienta para el consumo.

Antes de avanzar, aclaremos algo mejor lo dicho. Lo que Stavrides señala muy agudamente es que las espacialidades no son la forma social misma (2016: 15), es decir, desde Rancière, el espacio no es la partición en sí, solamente su condición de posibilidad. Por tanto, las espacialidades no determinan las formas sociales, solo las condicionan. Los espacios autosuficientes devienen enclaves porque en vez de operar como dispositivos de contención de la *desintegración*, la acentúan. Hace falta algo más para que los espacios transformen en experiencias corporales los desplazamientos físicos de la vivencia. Esto que hace falta es la modificación de los ritmos, es decir, una alteración, que no una interrupción, del flujo de la cotidianidad (Stavrides, 2016: 33).

Seguimos. Las 'ciudades de enclaves' no son fenómenos exclusivamente estadounidenses: en Barcelona también se producen. María García, en '*Máquinas de Vivir*', trabaja la cultura gitana en el contexto de la urbanización de Barcelona en el siglo XX. Contrariamente a la ilusión keynesiana¹¹ de Le Corbusier (1993: 113-119) y la

¹¹ John Maynard Keynes (1883-1946) fue un economista inglés que suele ser considerado, por su teoría económica reconciliadora entre el papel del Estado y la asunción del libre mercado, fundador del llamado 'Estado del Bienestar'. La *Carta de Atenas* de la CIAM, contemporánea a la obra de Keynes, es una

‘maquinista’ del propio plan Cerdà (Aureli, 2011: 10-11), la autosuficiencia tiene aquí como finalidad principal el establecimiento de una ciudad compartimentada. Como hemos explicado, los enclaves no serían más que una mera reincidencia en la estratificación y reproducción social (García, 2019: 172-173), tal y como puede verse en construcciones como el barrio de Bellvitge. Los bloques de pisos se pretenden aquí totalmente autosuficientes, en oposición al modelo de Cerdà, y en vez de estimular la colaboración vecinal en el espacio semipúblico como el Eixample, la dificultan.

Sin embargo, trataremos de dar un paso más en la dirección de estas reflexiones. Albert García Espuche dedica más de mil páginas a analizar la evolución histórica de una calle barcelonesa: el "carrer Montcada" (que aloja, por ejemplo, el Museo Picasso). Lo que encuentra García Espuche con su trabajo historiográfico (*Apéndice 5*) es una mentira urbanística, proyectable a toda la estructura del barrio gótico (2020: 21), según la cual se habrían modificado los espacios originales de la época medieval con arreglo a una interpretación interesada de la sociología urbana de la ciudad (Ibid: 36), a saber, que no existía en la urbe una diversidad en los barrios y que, por contra, la ciudad estaba perfectamente segmentada según clases sociales y ocupaciones —siendo el barrio Gótico el de los nobles y los ricos— (Ibid: 43).

Una disposición urbana así chocaría, de hecho, con lo que Le Corbusier a través de la CIAM en la *Carta de Atenas* (1933) asegura, y es que las ciudades contemporáneas habían roto la comunicación habitual entre el hogar y la profesión (taller) de la artesanía medieval (1993: 79): se encontraba cerca e incluso en el mismo edificio, siendo el taller el propio hogar y a la inversa. La reorganización de la ciudad contemporánea servía ahora, sin embargo, a una función diferente: la que Aureli destaca en *‘The Possibility of an Absolute Architecture’*. La creación del boulevard parisino supondría, tras el derrumbamiento de las murallas medievales, la consolidación de una ciudad-región que disponía de perfecta continuidad entre el núcleo productivo y la región colindante, a través de una perfeccionada circulación de personas y de mercancías en las vías y carreteras que daban a la ciudad (2011: 159).

propuesta claramente enfocada a la consolidación de una ciudad que impulse el crecimiento económico al tiempo que dirige sus esfuerzos a la realización de la mejor vida posible para los ciudadanos. Está impregnada, en este sentido, de las mismas ilusiones de la propuesta keynesiana, que se verían frustradas en 1973 con la crisis del petróleo y el auge definitivo de propuestas neoliberales (monetaristas por aquel entonces).

Tomada desde esta perspectiva, lo que revela el trabajo de García-Espuche es que la historia hegemónica sobre la ciudad de Barcelona habría sido construida *a posteriori* alrededor de una *recodificación* del espacio. La intención: que el espacio explicase a sus habitantes una historia diferente. El espacio devendría así discurso y discurso legitimador de su mismo orden: génesis y materialización de la misma ideología. Círculo vicioso de la estructura y la superestructura que Le Corbusier no podía comprender siquiera, pues suponía que el urbanismo era simplemente la solidificación estructural de los proyectos políticos (1993: 28).

En este sentido, podemos decir, se produce una '*dialéctica engañosa*', o más bien, una falsa apariencia de progresión en la relación entre lo estructural de la ciudad y lo superestructural de los proyectos político-sociales. Para David Harvey, esta dialéctica se mostraría como un doble movimiento de mensajes contradictorios entre lo ideológico y lo material, que sin embargo sería aparentemente resuelto (*concretado*). Lo ideológico dice: innovación, transgresión, autenticidad (Harvey, 2005: 55). Lo material, en cambio, es conservador: reincide en los mismos modelos productivos y se materializa en un espacio urbano consolidado como el espacio para la reproducción económica y social. Es decir, se produce una totalización de la expresión bajo criterios de reproducción económica, un 'teleologismo' del arte como simple acumulación perceptible: películas con mejores efectos especiales, *crossovers* más alocados, videojuegos con mayor cantidad de nano-triángulos en pantalla, etcétera. El objetivo de la comercialización mirada desde el prisma de la acumulación sería poder vender como transgresor, innovador, un modelo fácilmente reproducible y, sobre todo, rentable económicamente. Así, la Industria Cultural reinventaría los modelos antiguos premiando las virtudes de la innovación o la autenticidad, pero reincidiría en la reproducción del modelo social, acrecentada con la desigualdad económica fruto de la propia producción, basando la forma de la producción artística en estructuras que operarían como barreras de entrada. Así, el viejo espíritu de la ideología del capital sería transmitido con un abrillantador nuevo encarado a la viabilidad comercial (Koolhaas, 2002: p. 184).

El desplazamiento del umbral acontecido en la performance vendría a deshacer esta ilusión de 'dialéctica progresiva' en su propia constitución. La re-partición de las competencias tendría lugar en el desplazamiento de la 'percepción del espacio como uso' hacia un espacio como 'reflexión sobre su uso' (Stavrídes, 2016: 126-128). Es decir, el momento emancipador sucedería al deshacer una burbuja ficcional que ocultaría en su

propia fundación un uso no igualitario del espacio, para abrir así la posibilidad de interrogarse sobre el uso mismo del espacio. La oportunidad del umbral sería, en este sentido, la de deshacer la ficción según la cual lo estructural y lo superestructural acontecen en momentos distintos y que ejecutan/son ejecutados en operaciones diferentes.

En este sentido, queremos establecer, el pensamiento de Rancière lo que supone es la superación de la distinción diacrónica entre estructural y superestructural: suceden sincrónica y sincronizadamente. Los discursos se hacen carne y la carne hace discurso. No brota la carne de la palabra, sino que ambas se consolidan mutuamente en su operar. Así es, también, que el discurso no puede alterar la carne si no es ya en sí mismo discurso hecho carne, y así es que la carne no altera el discurso sino es ya en sí misma discurso: palabra-expresión. Esto significa que hay que atender necesariamente a la performatividad de la palabra y a la discursividad de los gestos. Es decir, la performance necesita operar en y con el espacio. Irrumpir la calle, reapropiar la ciudad, la vida (Rancière, 2010: 21).

CONCLUSIONES

Es complejo extraer conclusiones de una indagación tan amplia como la que se ha presentado en este trabajo. La primera conclusión podría ser de carácter pesimista, incluso en el peor de los casos, nihilista, a saber: que la performance alberga ‘potencialidades revolucionarias’, como tantas otras disciplinas, diría Benjamin, pero sin oportunidad real alguna de acometer la transformación social. En la indagación ha tratado de mostrarse no tanto qué oportunidades alberga la performance, que varían enormemente según el caso y, diríamos, están condicionadas por la coyuntura, sino cuales son —pormenorizadamente— las características de nuestros espacios geográficos y nuestras coordenadas socio-culturales que sí es posible transformar. Qué poder esconde, en esta confusión de mundo, lo minúsculo de cada una de nuestras acciones individuales.

En este sentido, la segunda conclusión podría encaminarnos hacia una óptica más optimista, incluso en el peor de los casos, entusiasta, a saber: que sí hay espacios de transformación y se dan a partir de la constitución de espacios para la reflexión. Que puede trabajarse el diálogo de formas no *subalternizantes*, y que puede buscarse la igualación de competencias en los lugares —urbanos— menos trascendentes. Que, como me recordó la profesora Andrea Soto: las batallas del pensamiento se libran en los fragmentos de los textos que son menos visitados. También, en los urbanos.

Ante una conclusión tal, podría uno preguntarse por qué los ‘*happening*’ no han revolucionado ya nuestro mundo. Cabe señalar en este sentido que la política es, al final, un campo de fuerzas. Es primeramente una lucha por la visibilidad y, seguidamente, una lucha por la legitimidad de lo visible. Sin embargo, no puedo evitar pensar también que, si una ciudad como Barcelona cambiase durante un solo día todas sus manifestaciones artísticas por *happenings*, que requerirían por ello cierta colaboración vecinal, es decir: todas las canciones de todos los bares y todos los grafitis de todos los callejones; todas las estatuas de todos los parques y todos los libros de todas las estanterías; entonces ya no sería más una ciudad, sería una huelga. Una ciudad sumida en la ‘performance’ es un desorden, una ciudad cortocircuitada. Ante una intervención así, se ha mostrado, el espacio político de la ciudad deja de funcionar efectivamente y el régimen policial cambia; se suspende temporalmente la partición de lo sensible (Bassas, 2019: p. 96) y se inaugura una partición nueva. Esa es la potencia disruptiva de la performance —pero deseo creer, no solo de ella—.

De nuevo, no quiero establecer con esto que, de forma naïf, la performance pudiera —incluso si se diera en las fantasiosas circunstancias que hemos descrito— producir una suerte de cambio radical del modelo socio-político y económico. Defender algo así es obviar la complejidad del espacio político y cultural. De hecho, una de las tristezas que el presente siglo ha dejado en relación a los movimientos sociales es que su poder de transformación es menor del que lo fue en el siglo pasado, y que el juego de intereses de que participan nuestras sociedades es ya un desafío ajedrecístico de primer nivel, poco apropiado para estallidos de resistencia ocasionales. La especialización y la complejidad creciente de las sociedades, que dispone en último término este campo de fuerzas disgregadas, es una consecuencia natural del propio desarrollo del conocimiento. A mi entender, el pensamiento de Rancière no vendría a cuestionar este desarrollo. Lo que se cuestiona es el uso que se le da: es un uso compartimentado, parcelario y carcelario; *subalternizante* y extenuante. Es un uso del saber que colabora en su formalidad, independientemente cual sea su contenido, de la estratificación social, es decir, de la tarea incansable de la *policía*. Cabe dar aún, pues, con *la política*.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓFANES, (2007). «Las Avispas», en *Comedias II* (pp. 117-223). Barcelona: Gredos.

AURELI, Pier-Vittorio, (2011). *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge (MA): Massachusetts Institute of Technology ed.

BASSAS, Xavier, (2019). Jacques Rancière: Ensayar la Igualdad. Barcelona: Gedisa.

BENJAMIN, Walter, (2018) *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Madrid: Casimiro Editorial.

—, (2016), «¿Qué es el teatro épico?», en *El Autor como Productor* (pp. 45-56). Madrid: Casimiro Editorial.

—, (2010). «Sobre el Lenguaje en General y sobre el Lenguaje de los Hombres», en *Ensayos Escogidos* (pp. 127-149). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

BERROCAL, Yaiza, (2022). *Curling*. Barcelona: Hurtado & Ortega.

BRENNER, Neil, (2017). *Critique of Urbanization: selected essays*. Basilea: Birkhäuser Verlag.

CORBUSIER, Le, (1993). *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Planeta de Agostini.

CIXOUS, Hélène, (1995). *La Risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.

DAWKINS, Richard, (1993). *El Gen Egoísta*. Barcelona: Salvat.

FISCHER-LICHTE, Erika, (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada editores.

GARCÍA, María, ROMERO, Pedro, (2019). *Máquinas de Vivir: Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. Barcelona: Puente Editores.

GARCÍA ESPUCHE, Albert, (2020). *La Gent del carrer Montcada* (vol. 1). Barcelona: Ajuntament de Barcelona ed.

HARVEY, David, SMITH, Neil, (2005). *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Universitat Autònoma ed.

- JAMESON, Frederic, (2015). *El Posmodernismo o la lógica Cultural del Capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- KOOLHAS, Rem, (2002). «Junkspace». *October*, vol. 100 (primavera), pp. 175-190.
- LAVAL, Christian, DARDOT, Pierre (2013). *La Nueva Razón del Mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- LIPCEN, Erika, (2018). «Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin». *Revista Pilquen – Ciencias Sociales*, vol. 21:4, pp. 1-9.
- QUINTANA, Laura, (2020). *Política de los Cuerpos*. Barcelona: Herder.
- RANCIÈRE, Jacques, (2010). *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- , (2009a). «A few remarks on the method of Jacques Rancière». *Parallax*, vol. 15:3, pp. 114-123. doi.org/10.1080/13534640902982983
- , (2009b). *La Partición de lo Sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- , (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- , (2005). *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Ediciones del MACBA.
- , (1996). *El Desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión editorial.
- SIMMEL, George, (2001). «Puente y Puerta», en *El Individuo y la Liberad* (pp. 45-55). Barcelona: Editorial Península.
- SONTAG, Susan, (1996). «Los *Happening*: un arte de la yuxtaposición radical», en *Contra la Interpretación* (pp. 340-354). Buenos Aires: Alfaguara.
- SOTO, Andrea, (2020). *La Performatividad de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- STAVRIDES, Stavros, (2016). *Hacia la Ciudad de Umbrales*. Madrid: Akal.
- VEBLEN, Thorstein, (2004). *La Teoría de la Clase Ociosa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- VENTURI, Robert, (1988). *Learning From Las Vegas*. Cambridge (MA): MIT press.

SOLO CONSULTADA

BALLARD, James G., (2018). El Rascacielos. Madrid: Alianza.

BENJAMIN, Walter, (2017). Libro de los Pasajes. Madrid: Akal.

GARCÉS, Marina, (2018). Ciudad Princesa. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

RANCIÈRE, Jacques, (2010). El Maestro Ignorante. Barcelona: Laertes.

APÉNDICES

APÉNDICE 1.



Marina Abramović y Uwe Laysiepen. *Imponderabilia*.

APÉNDICE 2.



‘Comando Señoras’. Fotografía obtenida de Alicia Reyero via <http://www.aliciareyero.com/comandosenorras>).

APÉNDICE 3.



(Fotografía obtenida de *El Periódico*).

APÉNDICE 4.



John Portman, *Hotel Westin Bonaventure*. Los Ángeles, EEUU.

APÉNDICE 5.



Carrer Montcada, Barcelona. Fachada de la casa Reart: 1953 (izquierda); 1965 (derecha). (Fotografía obtenida de *El Periódico*).