

Algunas reflexiones sobre la recepción como espacio de intersección entre lo político y lo estético en el teatro

Juan S. Peralta

Consejo de Formación en Educación
Universidad de la República

Recibido: 15/07/2023

Aprobado: 25/07/2023

Resumen

Este artículo analiza la relación entre lo político y lo estético en el campo del teatro y la *performance*. Se examinan las perspectivas de destacados teóricos como Jacques Rancière, Arthur Danto, Theodor Adorno, Florian Malzacher y Hannah Arendt. El arte escénico se presenta como una forma de resistencia política que cuestiona lo establecido, reconfigura el espacio y genera nuevas experiencias. Se resaltan conceptos clave como la redefinición de espacios y tiempos, la interpretación y significación en el arte contemporáneo, el cuestionamiento de relaciones de poder y discursos, la acción y la palabra en el espacio público, y el compromiso político en las obras teatrales. Se citan ejemplos históricos, como *Las Tesmoforias*, *Las tetas de Tiresias* y *Machinal*, que desafían la narrativa dominante y exploran nuevas formas de vida y organización social.

Palabras clave: teatro; *performance*; estética; política; contemporáneo; poder; narrativas.

Some Reflections on Reception as an Intersection of the Political and the Aesthetic in Theatre

Abstract

This article examines the relationship between the political and the aesthetic in the field of theatre and performance. Perspectives from prominent theorists such as Jacques Rancière, Arthur Danto, Theodor Adorno, Florian Malzacher and Hannah Arendt are analyzed. The performing arts are presented as a form of political resistance that challenges the established order, reconfigures space, and generates new experiences. Key concepts highlighted include the redefinition of spaces and times, interpretation and meaning in contemporary art, the questioning of power relations and discourses, action and speech in the public sphere, and political engagement in theatrical works. Historical examples such as *The Thesmophoriazusa*, *The Breasts of Tiresias* and *Machinal* are cited, which defy dominant narratives and explore new forms of life and social organization.

Keywords: theatre; performance; aesthetics; politics; contemporary; power; narratives.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, instaaura una experiencia de relación y de corporalidad, y esto es manifestamente algo político, en el sentido más pleno del término. Es decir, una organización posible de la existencia y una postulación del sentido de la misma. Cada obra instaaura esto dentro del modo particular de sí misma y de la relación que establece con sus interlocutores-receptores. Es en ese espacio privilegiado de la articulación entre la obra y su/s espectador/es, en ese encuentro, donde las categorías de lo político, de lo estético y del arte mismo entran en juego, se redefinen, se tensionan. Y de este encuentro es que puede surgir lo nuevo, tanto a nivel de categorías como de la experiencia y práctica artística en sí misma.

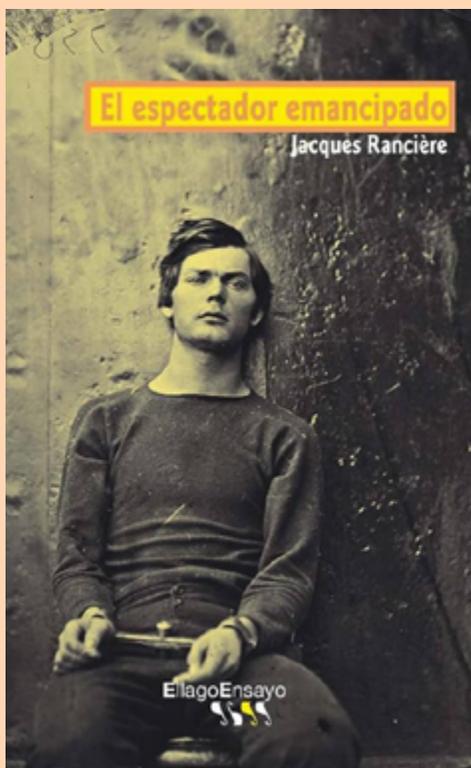
Rancière, en su libro *El reparto de lo sensible*, plantea que la política se encuentra en la redefinición de los espacios y los tiempos en los que se despliegan los discursos, las prácticas y las formas de vida. Defiende que el arte es una forma de resistencia política, ya que nos permite imaginar y experimentar nuevas formas de vida y de comunidad. Según él, la política se basa en la igualdad y la capacidad de hacer visible lo que se encuentra oculto, de hacer oír lo que se encuentra silenciado y de crear nuevos espacios de visibilidad y audibilidad.

Lo estético y lo político están relacionados, pues, ya que el arte es una forma de reconfigurar el espacio y el tiempo. El arte no es simplemente una representación de la realidad, sino que es una forma de hacer visible lo que se encuentra oculto, de subvertir la jerarquía de los discursos y de generar nuevas formas de percepción y experiencia. El arte, en este sentido, es un modo de hacer política, de cuestionar lo que se da por sentado y de abrir nuevos horizontes.

En el teatro y la *performance*, según Rancière, lo político y lo estético se entrelazan de manera particular, ya que son formas de arte que ponen en juego la relación entre los cuerpos, los espacios y los discursos. Los cuerpos se convierten en signos, portadores de significados; los espacios se transforman en escenarios que ponen en juego la relación entre el actor y el espectador; y los discursos se despliegan en una tensión entre lo que se dice, lo que se muestra y lo que se alude u oculta.

El arte, en este sentido, es un modo de hacer política, de cuestionar lo que se da por sentado y de abrir nuevos horizontes, nuevos posibles de relación humana.

En su libro *El espectador emancipado* (2010), Rancière sostiene que el arte no es un medio para hacer política, sino que es una forma de política en sí misma, porque desafía la distribución jerárquica de los sentidos y de los espacios. Y en *La méfente* (1995), sostiene que el arte es una forma de disenso político porque nos obliga a cuestionar las formas establecidas de percepción y de conocimiento. De esta forma, el arte se constituye como la posibilidad de pensar la vida social, porque nos permite imaginar un mundo común que no está predefinido por las jerarquías y las exclusiones.



Danto es otro de los filósofos que ha abordado la relación entre lo estético y lo político. Para él, el nivel principal de análisis es el de la significación. Danto (1997) sostiene que la estética no es un conjunto de características formales que se encuentran en una obra de arte, sino que es una cuestión de interpretación y de significación. Según él, lo que hace que una obra de arte sea tal es la interpretación que se hace de ella y la significación que se le atribuye.

En su obra *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997), sostiene que el arte contemporáneo se ha desplazado de una preocupación por la representación a una preocupación por la idea y el concepto. El arte contemporáneo ha dejado de ser una forma de representación del mundo para convertirse en una forma de reflexionar sobre el mundo. En este sentido, la *performance* y el teatro pueden ser formas de arte con potencial de impacto político al cuestionar la forma en que se percibe y se representa la realidad.

La obra de teatro y/o la *performance* no son simplemente un conjunto de acciones o de palabras, sino que son una forma de comunicación que pone en juego la relación entre el artista y el espectador. La obra de teatro o la *performance* no son políticas *per se*, sino que su potencial político se encuentra en la forma en que son interpretadas por el espectador. En el tipo de relación que propone y desde la cual devienen los sentidos posibles.

Malzacher, teórico de la cultura y curador de arte contemporáneo, aborda la relación entre lo político y lo estético en el teatro y la *performance*. Para Malzacher, la política en el teatro y la *performance* se encuentra en la forma en que se cuestionan y subvierten las relaciones de poder y los discursos que las sostienen.

La *performance*, según él, es una forma de arte que implica una acción en el mundo, que tiene un impacto en la sociedad y que cuestiona las relaciones de poder que se encuentran en ella. En este sentido, es una forma de activismo que implica una dimensión política y que busca transformar la realidad.

El teatro, en este sentido, es una forma de activismo que busca transformar la realidad a través de la subversión de los discursos y las prácticas que la sostienen.

Hannah Arendt, en *The Human Condition* (1998), propone una concepción del espacio público como el lugar de la acción y la palabra, donde los individuos pueden interactuar libremente y establecer relaciones políticas horizontales. Para Arendt (1998), el espacio público es el lugar donde se hace visible la pluralidad de perspectivas y experiencias humanas, y donde se pueden generar nuevas formas de entendimiento y convivencia. En este sentido, el teatro y la *performance* pueden ser formas de acción política al generar espacios de encuentro y reflexión crítica sobre la realidad social y política.

En *The Human Condition*, Arendt afirma que tanto el arte y el pensamiento crítico son dos formas de actividad que se oponen a la acción instrumental y que, por lo tanto, pueden desafiar el dominio de los sistemas totalitarios. La función del arte es mantener viva la capacidad de juicio y de discernimiento, que son la base de la libertad y de la democracia. El teatro tiene la capacidad de ser una forma de educación política, porque nos obliga a ponernos en el lugar de los demás y a comprender diferentes puntos de vista.

En tiempos de cambios políticos y sociales, el teatro puede desempeñar un papel clave en la configuración de nuestra comprensión compartida de la sociedad y la política. Puede actuar como un espejo de nuestra cultura y nuestro tiempo, y proporcionar un espacio para la reflexión y el debate crítico. Y esto lo podemos ver no solo en la contemporaneidad sino a lo largo de la historia del teatro occidental. Por mencionar brevemente tres ejemplos tenemos *Las Tesmoforias*, de Aristófanes; *Las tetas de Tiresias*, de Apollinaire; y *Machinal*, de Sophie Treadwell. Tres ejemplos de teatro que tienen la capacidad de cuestionar la narrativa dominante y de imaginar nuevas formas de vida y de organización social.

Las Tesmoforias es una comedia griega clásica, circa 411 a. C., escrita por Aristófanes, que se centra en la participación de las mujeres en las celebraciones religiosas del festival de Deméter. Desde una perspectiva de género, la obra muestra la clara división entre varones y mujeres en la sociedad griega y la lucha por el poder entre ambos. Al mismo tiempo que satiriza los lugares arquetípicos de la construcción generizada del momento. Aristófanes explora la idea de que el comportamiento femenino y masculino no es inherentemente diferente, sino que está determinado por el papel que la sociedad asigna a cada género. Papel ligado a una *performance* de signos, prácticas y objetos que son tomados como esenciales, pero que en realidad no lo son. Parte del éxito de la comedia consiste en las «confusiones» de género, varones que se visten como mujeres, mujeres que actúan como varones. Lo que se remata con una figura por momentos ridiculizada, pero al mismo tiempo puesta en primer plano, que es la de Agatón, como una síntesis que va más allá de lo masculino y femenino, instaurando una otredad por momentos abyecta, pero no menos atrayente.

En este sentido, siguiendo a Malzacher (2015), podemos decir que estamos frente a un ejemplo de teatro político, ya que utiliza su forma, su estructura y su lenguaje para cuestionar y desafiar el *statu quo*, para plantear preguntas difíciles y para abrir nuevas perspectivas.

Pensando ahora en *Las tetas de Tiresias* (1917), de Apollinaire, de nuevo encontramos un desafío a las normas de género y las expectativas sociales. La obra se centra en Tiresias, personaje que ya viene de la mitología griega, que cambia de sexo transformándose en mujer, pero que ocupará lugares de poder y acción clásicamente reservados a los varones: la política y el ejército; al mismo tiempo que explorará su sexualidad por fuera de las normas del contrato dominante.

La obra critica la objetificación social de las mujeres a partir del foco en sus atributos corporales, más precisamente sus tetas, de las cuales es preciso liberarse; de hecho, salen volando en la obra, mientras se dice de ellas que son signos de la opresión.

Una de las preguntas que subyace en la obra es el cómo de la relación entre los sexos y, por tanto, cómo hacer que esa relación sea desde el respeto, la libertad y el amor. Emanciparse para continuar siendo iguales parece no ser el camino correcto, por eso es necesario crear nuevos caminos, que necesariamente estarán por fuera del acuerdo social vigente. Pero esto es un proceso difícil y no exento de contradicción.

Las tetas de Tiresias se presenta como un ejemplo de teatro político como lugar de experimentación, un lugar donde podemos probar nuevas formas de organización social y nuevas maneras de interactuar entre nosotros como seres humanos. Al mismo tiempo que presenta una dimensión de experimentación desde lo propiamente artístico teatral, al desafiar y tensionar las convenciones de lo que, en su momento, se entendían como las posibilidades reales/totales de la puesta en escena.

Vale la pena recordar a Berger, en *Ways of seeing* (1972), que sostiene que, en toda la historia de la representación visual, la mujer ha sido significada principalmente como objeto erótico de la mirada masculina. El hombre ha tejido alrededor de ella un manto de deseos que la han mantenido prisionera. Ella ha sido representada como Eva ofreciendo la manzana, como María Magdalena, como la Venus seductora, como la Virgen Madre, como la puta. Siempre ha sido el objeto de la mirada del hombre, nunca sujeto en su propia mirada. Por eso, ¿cómo las mujeres se han mirado a sí mismas en el ámbito del teatro y que han dicho de sí?

Machinal es una obra de teatro escrita por Sophie Treadwell, en 1928, que cuenta la historia de una mujer que se siente atrapada en su vida cotidiana y en su matrimonio infeliz, y que finalmente comete un asesinato por el que es condenada a muerte. La obra está basada en un caso real y podemos encontrar en ella varios aspectos de relación entre lo político y lo estético.

En primer lugar, muestra la opresión y la falta de libertad que sufre la protagonista debido a su condición de mujer, lo que plantea preguntas sobre la igualdad y la justicia de género. Y, al mismo tiempo, muestra la alienación del individuo en la sociedad moderna. La protagonista de *Machinal* se siente atrapada en su trabajo mecánico y en su matrimonio sin amor, lo que la lleva a buscar una salida desesperada —es importante destacar el paralelo entre la alienación en el mundo laboral y el afectivo—. Por último, la obra cuestiona la moralidad y la justicia del sistema legal y penal, y sugiere que la ley y la justicia no siempre son justas y que el sistema penal puede ser cruel e inhumano.



Figura 2. Sophie Treadwell

Un aspecto importante de la relación entre lo político y lo estético en *Machinal* es la crítica al sistema patriarcal y capitalista que oprime a la protagonista. La obra muestra cómo la sociedad, y en particular el sistema económico y las normas de género, la imitan y alienan, convirtiéndola en una máquina que reproduce los roles y valores que se le han impuesto. La violencia y la represión que ella sufre tanto en el ámbito laboral como en el personal, son resultado de la opresión estructural que existe en la sociedad.

Otro aspecto relevante es la importancia del cuerpo como medio de expresión y resistencia. La protagonista, a pesar de estar atrapada en un sistema que la oprime, busca liberarse y reivindicar su autonomía a través de su cuerpo y de sus acciones. La obra muestra cómo el cuerpo es utilizado como un objeto de control y explotación en el sistema capitalista, pero también como un medio de subversión y resistencia por parte de aquellos que se encuentran en situaciones de opresión.

En términos filosóficos, *Machinal* nos invita a reflexionar sobre la relación entre lo estético y lo político, y cómo el arte puede ser una herramienta para denunciar y resistir a las opresiones y desigualdades estructurales en la sociedad.

Y no quiero dejar de mencionar un aspecto formal que aparece en la obra y es el juego con el lenguaje, con los límites de la expresividad de este, como forma de buscar un más allá de los límites que pueda instaurar otra realidad posible. Por ejemplo, nos encontramos con este monólogo:

YOUNG WOMAN (alone): Let me alone – let me alone – let me alone – I’ve submitted to enough – I won’t submit to any more – crawl off – crawl off in the dark – Vixen crawled under the bed – way back in the corner under the bed– they were all drowned – puppies don’t go to heaven – heaven – golden stairs – long stairs – long – too long – long golden stairs –climb – those golden stairs – stairs – stairs – climb – tired – too tired – dead – no matter – nothing matters – dead – stairs – long stairs – all the dead going up – going up – to be in heaven – heaven – golden stairs–all the children coming down to born – coming down to born – dead going up – children coming down – going up – coming down [...] (Treadwell, 2019, p. 30).¹

Si, al decir de Wittgenstein (2009), los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, tenemos que ir más allá de los límites de este, atravesar e instaurar otras formas de expresividad que permitan, posibiliten o allanen el camino para otras formas de subjetividad y sociabilidad.

Por esto vuelvo a la idea de Malzacher (2015), que la *performance* política contemporánea puede ser un medio para la creación de un espacio alternativo en el que se puedan imaginar y experimentar formas de vida y de organización social alternativas.

En la obra de Adorno (1997), una de las cuestiones más relevantes es la relación entre arte y política; sostiene que la cultura y el arte son inherentes a la sociedad en la que se producen y que, por lo tanto, están condicionados por el contexto político y social en el que se desarrollan. Según él, el arte y la política están estrechamente relacionados, en la medida en que el arte puede ser utilizado por la política como un medio para ejercer poder y control sobre las personas. En este sentido, el arte se convierte en una herramienta de manipulación ideológica, que sirve para reforzar las estructuras de poder existentes y perpetuar la opresión y la desigualdad. También sostiene que el arte puede ser una forma de resistencia contra la política y la opresión, ya que puede ser una fuente de crítica y reflexión sobre las condiciones sociales y políticas en las que se produce. El arte puede ser una forma de resistencia y de lucha contra la opresión, ya que puede mostrar la realidad de una manera diferente a la que se presenta en los medios de comunicación dominantes.

Por lo tanto, la relación entre arte y política es compleja y contradictoria. Por un lado, el arte puede ser utilizado para fortalecer las estructuras de poder y la opresión, mientras que, por otro lado, puede ser una herramienta de resistencia y crítica contra estas. Adorno (1997) nos invita a reflexionar sobre esta relación y a explorar las posibilidades del arte como una forma de resistencia y cambio social. La función del arte en general es, para Adorno, instaurar la posibilidad de la crítica sobre la realidad existente, proceso dialéctico en

1 JOVEN MUJER (sola): Déjenme sola – déjenme sola – déjenme sola– me he sometido a suficiente – no me someteré a nada más – arrastrarse desde– arrastrarse desde la oscuridad – Vixen se arrastró debajo de la cama – muy atrás en la esquina debajo de la cama – todos se ahogaron – los cachorros no van al cielo – cielo – escaleras doradas – escaleras largas – largas – demasiado largas – largas escaleras doradas – subir – esas escaleras doradas – escaleras – escaleras – subir – cansado – demasiado cansado – muerto – no importa – nada importa – muerto – escaleras – largas escaleras – todos los muertos subiendo – subiendo – para estar en el cielo – cielo – escaleras doradas – todos los niños bajando para nacer – bajando para nacer – muertos subiendo – niños bajando – subiendo – bajando – [...].

el cual lo utópico puede ser descubierto. Quedémonos por un segundo con esta idea: lo utópico, y recordemos su etimología e historia, la isla imaginaria pensada por Tomás Moro en 1516, ese no-lugar, eso que aún no es pero que de alguna manera nos llama, que se instaura como lo deseable; forma deseable de la subjetividad y de la convivencia.

El arte en general y el teatro en particular tienen la posibilidad de funcionar como llamadores, como indicadores de ese deseable. No necesariamente desde un contenido manifiesto que se pone en escena y que se enmarca como el objeto de deseo, delimitado de manera clara y precisa, respuesta unívoca y universal, sino más bien como una nebulosa de posibilidad, al decir de Agamben en *What is Apparatus? and Other Essays*, ese intempestivo que atraviesa la oscuridad como un rayo en la noche y anuncia, tal vez, la posibilidad de lo otro. Por eso se presenta como inactual, instaurando una relación con el tiempo en la que, al mismo tiempo que se adhiere a él, se toma distancia. Porque es en esa distancia, en esa inadecuación, que la obra propone que se abra un espacio para una mirada otra, para una palabra otra, para una vivencia otra.

Recordando que la tarea del sentido está en el espectador que se relaciona con la obra y que a partir de los estímulos de esta configurará su noema particular.

En la escena 5 del acto V de *Macbeth*, el protagonista dice, una vez enterado del suicidio de su esposa:

El mañana, y el mañana, y el mañana se desliza de puntillas día a día hasta que nos llega el último momento; y todos nuestros ayeres no han sido otra cosa sino payasos que han facilitado el paso a la polvorienta muerte. ¡Apágate, apágate, luz fugaz! La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre actor que se pavonea y se preocupa el tiempo que le toca estar en el escenario y de quien luego no se escucha más; es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, significando nada (Shakespeare, 2007, pp. 867-868).²

La ausencia de significado, ese *horror vacui* tan presente en la historia del arte y en la de muchas existencias, tal vez incluso las nuestras. El horror a la ausencia de significado ha llevado a entender que la función del arte, así como la de la política, es proveerlos. Y de ahí se generó un matrimonio feliz, para algunos, en el cual las artes vehiculizan los sentidos verdaderos sobre la existencia a los que se ha llegado desde la reflexión filosófica-política.

Desde esta clave, las artes juegan el lugar de siervas, están al servicio de difundir el mensaje «verdadero y correcto» y, por ende, de inculcar las formas de comportamiento necesarias, deseables, esperadas.

Y esto lo podemos ver funcionando hasta nuestros días, formas de producción y objetos artísticos que se instauran en lo lógica de reproducción de lo existente; como si lo existente, primero, tuviera una sola posibilidad, y segundo, no admitiera transformación posible. Pero también podemos encontrar otra corriente en el río de las artes y es esa que apunta Shakespeare en su texto, la que toma y nos hace tomar consciencia de la ausencia de significado y, por lo tanto, nos posibilita la construcción del sentido, tanto a nivel individual como colectivo.

La reacción a la falta de un sentido predeterminado puede ser la fuga, la aceptación dogmática de una respuesta prefabricada, pero también puede ser embarcarnos en la tarea de configurar por nosotros y en nosotros el sentido a/de esa falta. Que nada signifique es lo que abre la posibilidad para la acción, para la escritura de un sentido, para la creación de ese no-lugar. No utópico en cuanto fantasioso o falso, sino utópico en cuanto diferente, único y siempre inalcanzado.

Muchas obras de teatro trabajan en esta dimensión, iluminan la oscuridad no para indicar un camino sino para animarnos a penetrar en ella, asumiendo nuestra tarea de ser seres creadores de sentidos. Lo que haremos con esto, como siempre, está en nuestras manos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2009). «*What is apparatus?*» and *Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Apollinaire, G. (2018). *Las tetas de Tiresias*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Arendt, H. (1998). *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

2 Traducción: Juan Sebastián Peralta

- Aristófanes. (1947). *Obras completas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin.
- Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Malzacher, J. (ed.) (2015). *Notjust amirror. Looking for the political theatre today*. Berlin: Alexander Verlag.
- Rancière, J. (1995). *La méfente*. París: Galilée.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Shakespeare, W. (2007). *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Treadwell, S. (2019). *Machinal*. Londres: NHB.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.