

La politicidad sensible en la performance y los espectadores. Escenas en torno al teatro en el pensamiento de Jacques Rancière

Andrés Grumann Sölter *

Resumen

El trabajo publicado por el filósofo francés Jacques Rancière despliega un gran número de temáticas que han generado una importante ola de resonancias académicas, artísticas y sociales. El artículo da cuenta y problematiza el modo en que el filósofo francés aborda dos tradiciones (las de Platón y Rousseau) que minimizan la práctica teatral como forma política de transformación radical. Poniendo énfasis en el simbolismo artístico, particularmente de la noción de un “teatro-inmóvil”, continúa dando cuenta de los puntos de confluencia entre los planteamientos de Rancière en torno a los lineamientos de un “nuevo teatro” y la perspectiva de los estudios teatrales. Finalmente se detiene en las nociones de “performance” y “espectador”, para comprender la dimensión estética (“politicidad sensible”) que propone Rancière respecto al teatro.

Palabras clave: Rancière, práctica teatral, politicidad sensible, performance, Nuevo Teatro.

Abstract

Jacques Rancière's works has opened out significant discussions in the academic, artistic and social fields, provoking an important impact on them. The article accounts for the way Rancière interprets two traditions (Plato's and Rousseau's) and shows the problems associated with such treatment. In particular, the article discusses those problems which belittle theatrical practice as a political device of radical transformation. By highlighting the notion of artistic symbolism, the article also examines confluence's points of Rancière's proposals with the “New Theatre” conception and perspectives of theatre's studies. Finally, the article

* Chileno, profesor de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, y de la Pontificia Universidad Católica de Chile. E-mail: agrumann@gmail.com

explains the notions of “performance” and “spectator” in order to understand the Rancière’s conception of “aesthetic dimension” (“sensible politics”) regarding to theatrical practice.

Keywords: *Rancière, theater practice, sensitive politics, performance, New Theater.*

“Para mí, quien dice Carne, dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento”. [...] “quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, de mi dolor de mí mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor”.

Publicada por Antonin Artaud en diciembre del año 1925 en el número 147 de *La Nouvelle revue française*, su *Posición de la carne* se transformó en un verdadero manifiesto sobre su planteamiento artístico sobre el arte del teatro en el siglo XX. En él, Artaud eleva a primer plano la aprensión corporal como modo de conocimiento subyugando, de pasada, parte importante del canon dramático que imperaba para el teatro hasta fines del siglo XIX. Su propuesta, elaborada desde la práctica escénica, pone énfasis en la percepción sensible como forma de creación artística y conocimiento humano. Con esta propuesta, Artaud se posiciona entre aquellos artistas que, experimentando en el arte del teatro, entendieron la práctica y reflexión teórico-teatral como *aisthesis* escénica, esto quiere decir, como un tipo particular de vivencia estética de cuya experiencia emerge conocimiento.

La propuesta en torno a la carne como una “escena” del “régimen” de la *aisthesis* que propuso Artaud para el arte del teatro tuvo eco en innumerables planteamientos artísticos de la época (y hasta el presente) y que confluyeron en una revolución de las artes escénicas cuyos principios concentrados en una reformulación del espacio escénico, el uso del tiempo y la participación del espectador como co-jugador del acontecimiento teatral –con diversos cuestionamientos provenientes de las prácticas escénicas a lo largo de todo el siglo XX y lo que va del siglo XXI– dan cuenta tanto de los modos en que el arte escénico ha desplegado y ampliado sus estrategias artísticas como de los problemas que esas prácticas proponen a la reflexión que de ellas han generado los estudios teatrales. La filosofía, aunque con algunas importantes excepciones en el siglo XX¹, se ha mantenido más bien a la deriva respecto a los fundamentales quiebres en la historia de las artes que, desde las vanguardias históricas, escenificaron las artes del teatro, la danza o la ópera.

Al respecto, no debería resultar tan llamativo que la filosofía, sobre todo la francesa desde la década del setenta del siglo XX, haya hecho uso y muchas veces, profitado en exceso de la metáfora del teatro o de un cúmulo de nociones y conceptos provenientes del teatro para dar cuenta, describir y analizar los más diversos temas y experiencias. Así, por ejemplo, la dimensión de lo político es tratada por muchos haciendo uso de un universo conceptual proveniente del arte teatral. Basta pensar en las *escenas del poder* descritas in extenso por Michel Foucault bajo la noción del *Theatrum philosophicum*. Jean-François Lyotard describe un “escenario filosófico y político” para dar cuenta del paradigma posmoderno. Jean Baudrillard, por su parte, enuncia un “escenario del cuerpo”

¹ Estoy pensando en Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry, Maurice Blanchot o Walter Benjamin, quienes en muy pocas o ninguna ocasión se refieren directamente al teatro, la danza o la ópera, pero despiertan diversos vínculos con los modos en que se despliegan cada una de estas artes escénicas.

cuando se dispone a desnudar el carácter representacional de la cultura del simulacro. Por su parte, el sociólogo Erving Goffman investiga “la presentación de sí” como teatro y Paul Zumthor estuvo interesado en las representaciones de poetas y cantantes y algunas culturales orales. Finalmente, por nombrar a los más citados, el etnólogo Clifford Geertz se interesó en lo que denominó la “ciudad-teatro” de Bali en el siglo XIX y Richard Sennett se concentró en analizar la “transformación de los roles en el escenario y en la calle” en el paso del siglo XVIII al siglo XIX. La lista puede llegar a ser mucho más amplia y tocar disciplinas como la filosofía, la psicología, la antropología, etnología, sociología, politología, historia, a las ciencias de la comunicación y de los medios, así como a la historia del arte y la literatura. De ello se desprende que transversalmente a los saberes emerge una necesidad por hacer uso de la conceptualización teatral para dar cuenta de diversos fenómenos culturales a partir de la década del setenta del siglo XX.

Abordar la extensa obra de Rancière resulta un ejercicio de gran complejidad debido a lo prolífica que es y a la diversidad de temas y problemas que aborda en cada uno de sus escritos. Resulta sugerente, sin embargo, detenerse en lo que el filósofo francés ha denominado en varios de sus escritos el “régimen estético”, con el fin de comprender su modo de entender lo estético, lo político y, al mismo tiempo, dar cuenta del modo en que los usos de la metáfora del teatro es traducida o, si se quiere, ejemplificada por Rancière *con* el teatro. Al respecto, mi tesis es que el pensamiento político de Rancière hace uso y muchas veces traspasa la metáfora del teatro como contrapunto al negativo entendimiento que tanto Platón como Rousseau habían propuesto al teatro respecto a tres motivos: a) al entendimiento y la práctica del teatro como partición espacial pública; b) al modo de la re-presentación y escenificación que presenta el arte del teatro; y c) finalmente a la emancipación del espectador como co-partícipe de la performance.

De este modo el pensamiento político de Jacques Rancière se instala, como punto de partida para estas indagaciones, en la esfera de todos estos uso del teatro como metáfora para comprender diversos fenómenos sociales y artísticos y, además, genera un punto de corte e inflexión radical² respecto a la tradición filosófica y política que presentaran, respecto al teatro, tanto Platón como Rousseau. Es allí donde quiero detenerme en primer lugar.

Dos escenas de anti-teatro: Platón y Rousseau

El teatro y la política, y uno podría decir perfectamente el teatro y la sociedad, han gozado de una larga tradición y, por lo tanto, han estado históricamente unidos entre sí en variados contextos. No solamente el *théatron* se transformó históricamente en el lugar de nacimiento de la democracia, sino que los fundamentos de la filosofía política están fuertemente influenciados por el arte del teatro y la teatralización de la política y la sociedad desde la Grecia antigua.

² Este punto de corte e inflexión radical, como veremos más adelante, hace partícipe al espectador y la performance, entendida como acontecer del acontecimiento escenificado (lo que coloquialmente denominamos “función” en nuestra escena teatral) como ejes articuladores del arte escénico.

Las discusiones en torno a la dimensión política, el régimen estético, la partición de lo sensible y de las artes que propone Jacques Rancière en sus escritos, contienen múltiples referencias a la tradición de la filosofía política y, en cierto sentido, se oponen a ella. Y son justamente las negativas y distantes lecturas que tanto Platón como Rousseau proponen respecto al teatro las que le sirven de inspiración y proyección a su pensamiento. Desde ambos discursos contrarios al teatro se dejan desprender dos líneas argumentativas: *la seducción de las masas y la personificación del actor/de la actriz*³.

Es conocida la reserva e incluso el miedo con el que Platón se refirió al teatro como lugar del encuentro público y la participación democrática. Sus aprensiones al teatro se concentran en la figura y función del coro en la antigua tragedia y comedia. La presencia del coro en la escena del teatro no solo cumplía con darle voz a los ciudadanos, sino que además articulaba y escenificaba ante todos los presentes la voz de los esclavos, los desconocidos y las mujeres. El teatro, desde el punto de vista de la función del coro en la tragedia y la comedia, propiciaba un real encuentro e intercambio entre “ignorantes”, así como la seducción de las masas que componían la polis. Todos ellos aparecían en el teatro y debían generar el contagio del público. El miedo de Platón se concentraba en este último punto: tanto los mensajes como –y ante todo– el contagio que la representación de esclavos, desconocidos y mujeres, en resumen: “el lugar de la “exhibición” de fantasmas” que propiciaba el teatro, podían generar en el público una subversión en el orden de “La República” (Wihstutz, 2014: 231). Que el poder se desplazara de los hombres que componían la polis (los eruditos) hacia las masas de público seducido (los ignorantes) iba a generar inestabilidades permanentes en la construcción y desarrollo de la república, conduciendo a la multitud ignorante a una situación de inestabilidad e incertidumbre, a su juicio, completamente innecesarias. Este pensamiento, presentado bajo la alegoría de la caverna, fundamenta posiciones políticas y sociales hasta nuestros días.

Por otra parte, ya en los albores de una modernidad que aseguraba los cimientos del “nuevo régimen” bajo criterios tales como libertad, igualdad y fraternidad, también Rousseau instala su pensamiento político presentando sus reparos al arte del teatro, pero ahora desde una posición bastante distinta a la de Platón. La visión política que desplegó Rousseau, y en la que el teatro volvía a ser uno de los protagonistas, se concentró en un entendimiento del teatro como modo de la representación por parte del actor. La construcción de personaje por parte del actor, y particularmente de la actriz (que Rousseau como muchos otros en su época identificaba con la prostitución), se presentaba como paradigma de un auto-distanciamiento del sujeto, con lo que se veía completamente destruida la autenticidad que debía construir el ser humano en el “nuevo régimen”, anulando desde dentro toda posibilidad en la elaboración de comunidad y propiciando sujetos falsos y mundos ficticios que no contribuían al avance social sostenido en el tiempo. La construcción de personaje por parte del arte del teatro atacaba directamente el proceso de subjetivización y, complementariamente, la conformación de la comunidad moderna.

³ Para estos análisis estoy siguiendo los interesantes argumentos que Benjamin Wihstutz despliega a propósito de la teatralidad de lo político en el pensamiento de Jacques Rancière en su ensayo “Der Streit um die Bühne. Theatralität im politischen Denken Jacques Rancières”, en Martin Doll/Oliver Kohns (Hg.) 2014: 229-256.

El pensamiento de Rancière se posiciona en contra de las visiones políticas con las que tanto Platón como Rousseau entendían la dimensión política del teatro. Para ello elabora su sugerente distinción entre *política* y *policía* que podemos seguir en su libro *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996). Permítanme dar cuenta de esta distinción con una lectura cercana a nuestro medio intelectual. La policía, como describe Federico Galende en su libro *Rancière. Una introducción* (2012), “es una lógica que cuenta las partes de las meras partes, que divide zonas de visibilidad e invisibilidad de los cuerpos y ajusta los modos de ser, de hacer o de sentir de esos cuerpos a esa división previamente trazada” (80). Se trata, por lo tanto, de una instancia, como diría Foucault, de vigilancia constante construida por el ser humano para ejercer dominación ante la ignorancia respecto a los modos de percibir (las “zonas”) en y con nuestro cuerpo. La política, en cambio, emerge del “cómputo erróneo de la filosofía” (76), en la esfera de la tradición de una filosofía política, como “parte de los que no tienen parte” (76). A diferencia de la policía, la política “es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (Rancière, 1996: 41). La política, entonces, a diferencia de la estética, que está en su base como “sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir”, “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades del espacio y los posibles del tiempo” (Rancière, 2009: 10). Además, cabe remarcar, “hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre estos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo” (Rancière, 1996: 42).

Por su parte, y de modo complementario a la construcción de comunidad, el proceso de la subjetivación que introduce Rancière a propósito de la construcción del personaje por parte del actor apunta, como bien lo señala Galende a propósito del ejemplo de Auguste Blanqui que propone Rancière, al “juego por medio del cual alguien se quita su imagen de encima, se descalifica respecto a esa imagen, se desidentifica” (Galende, 2012: 70). El “nuevo régimen” habría propiciado un ejercicio de constitución de libertad, igualdad y fraternidad trunco que, en vez de propiciar la tan anhelada autenticidad del sujeto, la desidentifica, quitándole, en un juego de poder policial, hasta de su propia imagen. En el caso de Blanqui, para ser más precisos, lo que está en juego no es (al menos en primer lugar) la actuación en el marco del teatro, pero sí el paradigma del auto-distanciamiento del sujeto que le critica Rousseau al personaje construido por el actor. Blanqui, como destaca Galende, responde “proletario” cuando en 1832 el procurador que estaba llevando su proceso le pregunta por su profesión. Y continúa: “esa no es una profesión, dice el procurador”. Y en una respuesta digna de elogios: “es la profesión de la mayoría de nuestro pueblo, que está privada de derechos políticos” comenta el acusado” (70). El punto que me interesa destacar a propósito del ejemplo de Blanqui es el de la reivindicación política del teatro que despliega Rancière a propósito de la respuesta de Blanqui. Federico Galende da cuenta de este punto cuando remarca con Rancière que,

“proletariado no es un oficio en el caso Blanqui [...] si se toma desde el punto de vista de la policía, pero sí lo es si se toma desde la perspectiva de la política. Es el nombre de los sin-parte o de los fuera-de-cuenta, el nombre de un heterogéneo. Proletarii quiere decir sencillamente “los que

viven y se reproducen sin poseer ni transmitir un nombre, los que no son contados como parte en la constitución simbólica de la Polis” (Galende, 2012: 70).

Mi propuesta es que allí donde Rancière dice “proletariado” también está queriendo decir actor y espectador y, por defecto, teatro. La recuperación de la dimensión política del teatro como agente transformador de la *Polis*, que remarca el espacio de lo público, en la que se lleva a cabo el régimen estético, se sitúan a contrapelo de la “policía” (que divide y domina en “zonas” la percepción corporal bajo el entendimiento) imperante en la tradición política desde Platón y con Rousseau. Es allí, entonces, que la función del teatro recupera tanto el proceso de subjetivización que percibe como la conformación de la comunidad deseante, toda vez que “el teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizan” (Rancière, 2010: 11)⁴.

La tradición filosófica ha desplegado cánones en torno a su concepción y entendimiento de diversos temas. El teatro no ha quedado ajeno a ello. Concentrándonos solo en los tradicionales argumentos que ha elaborado la filosofía política, resulta interesante percatarse cómo esta última presenta una posición en contra de esta forma artística. El teatro, recuerda Rancière pensando en el argumento esgrimido por Platón, “es una cosa absolutamente mala, una escena de ilusión y de pasividad que es preciso suprimir en beneficio de lo que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer conducida por el saber” (Rancière, 2012: 10). La propuesta del filósofo francés intenta desplazar el modo en que la tradición de la filosofía política ha planteado sus pre-juicios en torno al teatro como agente movilizador de encuentro y participación de/en lo público. A continuación revisaremos algunas de las escenas en torno al teatro que propone Rancière contrarrestándolas con los argumentos que la propia teoría del teatro ha esgrimido al respecto poniendo énfasis en el modo de su re-presentación y escenificación.

De un “teatro-inmóvil” como un *nuevo teatro*

Más allá del evidente interés en el uso de la metáfora del teatro por parte de Jacques Rancière para distanciarse de la dimensión de la policía y acercarse a lo político, resulta paradójico lo poco que se refiere directamente al teatro en sus escritos como forma artística. Si bien es cierto que nos introduce y analiza con ejemplos a la literatura (Flaubert, Dostoievski, Mallarmé o Whitman), el cine y la fotografía (Vetrov, Pedro Costa, Becher) y a las artes plástico-visuales (Murillo, Rodin, Anri Sala y René Francisco), los ejemplos y las referencias al teatro se ven limitadas⁵. Rancière le dedica al teatro algunas referencias a las concepciones artísticas de Ibsen, Craig o Brecht. Sin embargo, por lo general

⁴ Al finalizar este escrito volveré a tomar esta importante cita en torno al teatro que propone Rancière.

⁵ La danza también se ve limitada respecto a referencias por parte del filósofo francés. No es de extrañar que para ello haga uso de los “modos de desaparición del cuerpo que escenificó Loïe Fuller a fines del siglo XIX. Véase Aisthesis, pp. 117-134. Más adelante daré cuenta del ejemplo de la danza para comprender la reivindicación política de las prácticas al interior de las artes escénicas que, a mi modo de ver, propone Rancière.

no menciona en ningún momento escenificaciones o experiencias teatrales concretas. Su argumentación en torno al teatro emerge, como gran parte de la tradición filosófica que desprende cierto interés por el teatro y las artes escénicas en general, desde un texto dramático. Pero este desprendimiento se distancia de las lecturas que la filosofía ha hecho del teatro para proponer la “emancipación” de otros fundamentales componentes del arte teatral y escénico. Pero volvamos, en primer lugar, a los argumentos de Rancière⁶.

La estética, como sostiene el filósofo francés en su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2013), históricamente no debe entenderse como una disciplina que se ocupe únicamente por los conceptos de lo bello o lo sublime ni tampoco de problemas referidos a las artes, sino, como lo enuncia su etimología, a problemas referidos a un particular “régimen experiencial” que nos permite ampliar nuestro modos de aproximación y análisis tanto de formas y fenómenos artísticos como culturales. Este régimen no es otro que el “de lo sensible”, que es definido por el filósofo francés como aquel “sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” [...] Este *partage du sensible*, continúa Rancière, “se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto” (Rancière, 2013: 9). La sentencia que propone Rancière a propósito del reparto de lo sensible recoge parte importante de los planteamientos de un giro desde las concepciones tradicionales en torno a la estética filosófica a un “nuevo régimen estético” que propone dos estrategias metodológicas: una general y la otra particular. La general refiere a una ampliación del universo al que apunta la estética, la particular refiere al uso etimológico de la estética, entendida como *Aisthesis*, esto quiere decir, a “la mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y de ser afectado” (9) que configuran “un sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir” (10) que, no solo “define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (10), sino que redefine el asunto de las “prácticas estéticas”, entendidas como “prácticas del arte o maneras de hacer a la mirada de lo común” (10). De este modo, la tradición de la *aisthesis* es retomada por Rancière⁷ como un, “tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas [las obras de arte] se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes

⁶ En el tercer apartado de este escrito espero abordar algunos aspectos de este juego de emancipación del teatro del que está hablando Rancière en sus escritos.

⁷ Y digo retomada por Rancière debido a que se deben tener en cuenta diversas propuestas que, retomando los planteamientos de la Estética (1751) de Alexander Baumgarten, han desplegado una recuperación del concepto de *aisthesis* no sólo a partir de las prácticas artísticas desde la década del sesenta en adelante, sino que también, y complementariamente, a partir de la apología de la experiencia estética propuesta por Hans Robert Jauss (1972), las indagaciones en torno al efecto en la recepción literaria de Wolfgang Iser (1973), el replanteamiento filosófico que Rüdiger Bubner (1989) hace de la experiencia estética o la formulación de una “nueva estética” por parte de Gernot Böhme (1994, 2001), de las sensibilidades estéticas por parte de Konrad Paul Liessmann (2009) y no hay que olvidar la Obra abierta de Umberto Eco y Contra la interpretación de Susan Sontag, quienes ya en 1960 y 1961 abrieron el camino para un giro en el planteamiento teórico del arte desde la obra hacia la experiencia con y en la obra artística o el acontecimiento.

de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan” (Rancière, 2013: 10).

Rancière, al parecer desconociendo las teorizaciones y artísticas del teatro y la danza que se ha generado por varios siglos (aunque sabemos por sus propios ejemplos que últimamente se ha encontrado con varias de esas teorizaciones y propuestas artísticas) describe una dicotomía de complementos que ha estado en la base de las prácticas escénicas y en sus teorizaciones: “Por una parte está el movimiento de los simulacros de la escena, ofrecido a las identificaciones del pueblo. Por el otro, está el movimiento auténtico, el movimiento propio de los cuerpos comunitarios” (12). Para el filósofo francés la experiencia estética desplegada como *aisthesis* se concentra en “el tejido” y “la mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado” (9). Una estética de las artes escénicas se deja desplegar desde esta triple mutación, la experiencia escénica en el teatro y la danza se escenifica como experiencia sensible entre los cuerpos en acción y movimiento, implicando un juego entre las percepción tanto de los ejecutantes como de los espectadores y donde el acontecer escénico deja emerger diversos contagios, la transformaciones y efectos.

El uso de la noción de un “teatro-inmóvil”, que propone Rancière en su ensayo “El teatro inmóvil. París, 1894-1895”, en *Aisthesis*, está inspirada en *El maestro Solness* de Ibsen. La propuesta dramática de Ibsen propone un tipo de teatro, como lo remarca el filósofo francés, que “anula de dos maneras opuestas la lógica antigua de la acción teatral” (Rancière, 2013: 140). Estas dos maneras de *anular* la antigua acción teatral las encuentra Rancière tanto en la *esencia del poema dramático* según los principios que había propuesto Aristóteles para el drama trágico (compuestos por la intriga, la concatenación hábil de las acciones y la creación de expectativas que, a través de la catarsis, deben producir efectos en el espectador)⁸ como *el drama interior que construye el actor*, llamada también *acción psicológica*⁹.

La propuesta de recuperar lo anulado al arte del teatro tanto por la tradición de la filosofía política como por la tradición dramático-literaria que propone Rancière se puede resumir, como lo propone el propio filósofo francés a propósito del texto de Ibsen, del siguiente modo: “teatro sin acción” (Rancière, 2013: 137). Y esto quiere decir: teatro sin acción dramática y sin acción psicológica.

Es justamente este *teatro sin acción* el que le permite al filósofo francés detenerse, con un particular interés, en el simbolismo teatral que tuvo su apogeo a partir de principios de la década del veinte y hasta comienzos de la década del treinta del siglo XX en Europa. En su ensayo “El teatro inmóvil. París 1894-1895”, Rancière describe el simbolismo teatral del siguiente modo:

⁸ Para la subordinación que lleva a cabo Aristóteles de la Opsis por el Epos en su Poética, véase Grumann, Andrés: “La subordinación de la escena. Del Epos o como la fábula se transformó en fatalidad para la Opsis”. En revista Gestos, N.º 50, Irvine, California, 2010, pp. 82-100.

⁹ En este punto vuelven a emerger las anulaciones que Rancière había identificado tanto en Platón como en Rousseau. Recordemos que ambos discursos eran contrarios al teatro debido a que, o bien perseguía la seducción de las masas, o bien, se implementaba un tipo de anulación de la subjetividad a través de la personificación del actor/la actriz.

“el simbolismo no es el uso de los símbolos. Este uso es tan viejo como la poesía. Y está enteramente englobado en el antiguo régimen de las relaciones entre lo propio y lo figurado, el sentido y su manifestación sensible. El simbolismo significa, al contrario, el trastrueque de esas relaciones. Lo que justifica la elección de *Solness* como ejemplo de nuevo drama no es la “autobiografía alegórica” del poeta al que la juventud le pide cuentas de sus promesas antiguas de vida nueva. Es la ruptura del sistema causal de la concatenación de acciones y la lógica de los caracteres propios de la tradición teatral (Rancière, 2013: 142).

La propuesta de Rancière rescata el cuestionamiento y posterior giro de las relaciones entre lo propio y lo figurado, el sentido y su manifestación sensible propias de aquella tradición teatral que elaboraba textos dramáticos para ser puestos en escena, más particularmente, del drama burgués que logro plena hegemonía a mediados del siglo XVIII en gran parte de Europa a propósito de las influencias artísticas que introdujera la corte de Luis XIV¹⁰. La lectura de un *teatro inmóvil* que lleva a cabo el filósofo francés para dar cuenta de una de las formas con el que aparece el régimen estético en las artes resulta altamente coincidente con los argumentos que propone la lógica estética posdramática del investigador teatral alemán Hans-Thies Lehmann.

Resulta interesante darse cuenta que esta concepción del teatro entendida como comunidad en la argumentación de Rancière está estrechamente vinculada, o así pretendo argumentarlo, con uno de los planteamientos fundamentales y fundantes de la estética posdramática desarrollada por Hans-Thies Lehmann. En su comentado *Teatro Posdramático* (1999, 2013), el investigador en estudios teatrales alemán, presenta un conjunto de argumentos que fundamentan el giro en la tradición teatral desde su dimensión propiamente dramática hacia lo que él denomina una lógica estética posdramática. Esta última, así Lehmann, requiere un trabajo que se detenga y de un breve vistazo¹¹ a las vanguardias históricas dado que “en ellas fue donde primero se efectuó la disolución de la unidad dramaturgic clásica y convencional” (99-100). Este punto es de gran importancia para la vinculación del argumento del filósofo francés con el investigador teatral alemán. Resulta que la relación entre teatro y *aisthesis* tiene uno de sus principales fundamentos en este ejercicio consciente y persistente de disolución de la unidad dramática clásica y convencional.

Haciendo uso de una diferenciación entre un modelo de vanguardia *antagonista* y *hermético* desarrollado por Michael Kirby en su *A formalist theatre* (1987), la perspectiva de Lehmann propone un posible origen de esta nueva forma de

¹⁰ Es el propio Rancière quien destaca los elementos artísticos que introdujeran Lully y Molière, además del trabajo posterior de Noverre, en el arte dramático que, además de la trama causal de la acción, compuesta desde Aristóteles por la “concatenación de las causas” [...] “a través de la expectativa, la sorpresa y el espanto” [...] “incorporó otra causalidad, la del carácter y la expresión: modelo los conflictos de caracteres, ambiciones y sentimientos que dan su interés al desarrollo de la intriga dramática” (Aisthesis, 140).

¹¹ Al revisar los argumentos de Lehmann y de varios de los teóricos e investigadores en estudios teatrales de las últimas décadas en Europa, uno se puede percatar con bastante facilidad que gran parte de los argumentos proviene o están fuertemente influenciados por los modos de producción artística y escénica llevada a cabo en tiempos de la vanguardia histórica durante las primeras tres décadas del siglo XX en Europa.

teatro en el simbolismo: “el teatro posdramático tuvo sus inicios en el simbolismo” (100). Kirby sitúa a los antagonistas bajo una artística del *escándalo* y la *provocación* (se mencionan al futurismo, el dadaísmo y el surrealismo), mientras que la vanguardia hermética,

“propone un giro hacia el interior; lejos del mundo burgués y sus estándares, hacia un mundo más personal, privado y extraordinario. La realización escénica simbolista se hacía en teatros pequeños. Era indiferente, distante y estática, implicando poca energía física. La iluminación era a menudo tenue. Los actores acostumbraban a actuar detrás de cortinas. [...] El arte era contenido, aislado, completo en sí mismo” (Lehmann, 2013: 100. En Kirby, 1987: 99).

En el teatro simbolista, tal como lo manifestaba expresamente Maeterlinck en la lectura que hiciese Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno*, “se abandona la construcción del suspense, del drama, la acción e imitación y, como pone de manifiesto el nombre *drame statique* [drama estático], se rechaza asimismo la idea clásica de tiempo inexorable que avanza hacia adelante y de modo lineal en beneficio de una imagen-tiempo plana.” (Lehmann, 2013: 101). A propósito de estas características en torno al teatro: ¿qué pudo ser lo que llamó la atención de Rancière? La respuesta se puede encontrar en la pugna que desarrolla el filósofo francés entre las nociones de la política y la policía a propósito de las figuras de la tradición en filosofía política de Platón y Rousseau que presentamos al comenzar este escrito. Recordemos que para Platón el teatro era una peligrosa herramienta en la cual se mezclaban clases sociales y discursos en los que la voz de todos podía subvertir negativamente los cimientos de La República. El teatro, así Platón, seducía negativamente a las masas. Ante ello, Rancière, fijándose en la obra de Ibsen, propone el teatro-inmóvil, que despliega escénicamente el simbolismo del fin de siglo como “un nuevo teatro: no una nueva escuela de literatura dramática, sino una nueva idea de teatro” (Rancière, 2013: 137). Esta nueva idea de teatro, de un teatro despojado de la hegemonía literaria, de la acción como modo de “agitación de la escena” (137), escenifica, para el filósofo francés, el verdadero potencial sensible y político de ésta forma artística comunitaria. Es desde este punto de vista que se dejan entender las siguientes palabras de Rancière a propósito de la recuperación de la igualdad por parte de la dimensión política:

“la actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. Hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos” (Rancière, 1996: 45-6).

De este modo la política es el lugar propicio para el encuentro y la igualdad. El nuevo arte del teatro, que deja agitar su escena desde la emergencia participativa entre actores y espectadores y que deshace las divisiones sensibles propias de la policía. La emancipación del teatro como arte a fines del siglo XIX y durante los primeros treinta años del siglo XX dio cuenta de esta re-apropiación política en detrimento de la policía, toda vez que experimentó con problemas de lo escénico

(materialidades, usos del espacio y el tiempo, así como del cuerpo bajo la atenta mirada del director teatral) desplazando (no eliminando!) la acción dramática. Uno de los principales objetivos de las vanguardias escénicas se concentró en “el descubrimiento del espectador” (Fischer-Lichte, 1997) como co-jugador sensible y participativo de la *opsis* teatral (del acontecimiento escénico). Rancière, recordándonos la clásica relegación de la *opsis* a favor del *epos* por parte de Aristóteles nos dice: “La maquinaria causal de la intriga debe provocar el estremecimiento del espectador [...] Pero esta maquinaria no es diferente de la que hace estremecer al lector. El espectáculo, la *opsis*, es el elemento menos importante de la tragedia, el más ajeno al arte. Es cosa de utilero y no de poeta” (Rancière, 2013: 140). Estas últimas palabras de la propuesta de Rancière nos conducen al último apartado en el que se abordará el modo en que el filósofo francés da cuenta de la emergencia del espectador como co-partícipe en la performance teatral.

De la “politicidad sensible” del teatro: entre espectadores y performance

Hasta este punto hemos revisado el modo como Jacques Rancière se distancia de la tradición platónica y rousseauiana que fundamenta una lectura negativa del teatro. La lectura del “desacuerdo” que propone el filósofo francés a propósito de la percepción sensible (*aisthesis*) y, particularmente, del simbolismo como “teatro-inmóvil”, nos permitió situar algunos puntos de la recuperación que Rancière hace del teatro como lugar del “reparto de lo sensible”. La pregunta, ahora es cuáles son los principales componentes en los que se detiene Rancière para dar cuenta del teatro, o si se quiere decir con sus propias palabras, de aquel nuevo teatro sin acción dramática, o teatro-inmóvil con el que concluimos el apartado anterior.

Hay un punto que espero haya quedado medianamente claro con lo presentado anteriormente: filósofo francés entiende las dimensiones de lo político y lo estético como dos instancias íntimamente ligadas entre sí, dado que el espacio social descansa en un orden sensible, una especie de *estética primaria* en la que se despliegan tanto la policía como la política. De este modo, lo que presenta Rancière en torno a este orden primordial debe entenderse, como “reparto de lo sensible” en el doble significado que deja abierta la lengua francesa a la palabra *partage*: como reparto (“separación”) y como “comunidad” de participación colectiva (Rancière, 1996: 41). El reparto de lo sensible se sitúa en el umbral o límite entre lo visible y lo in-visible, entre la audible y lo no-audible, ella propone que voz cuenta, quien es percibido y quien no lo es, ella visa quien participa de una experiencia sensible y quien lo tiene privado generando comunidad. Desde esta perspectiva, la política es, en primer lugar para Rancière, el conflicto que emerge desde esta partición (en su doble significado) de lo sensible que se encuentra, pierde y despliega entre una lógica policíaca y una lógica de la igualdad. La política, entonces, escenifica para el filósofo francés, el “desacuerdo” a través del cual emerge la comunidad de igualdad que hemos intentado vincular con aquel nuevo teatro del que habla el filósofo francés en algunos de sus principales escritos.

A propósito de la anterior, hay que tener presente que la política no se realiza únicamente en situaciones del desacuerdo o en actos de la subjetivización cotidiana, sino que también en el ámbito de las prácticas artísticas que representa una esfera de interés para el pensamiento de Rancière. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el escrito que el filósofo francés dedica a la danza, particularmente al uso del cuerpo en relación a la luz (electricidad) y el color por parte de Loïe Fuller. En el escrito Rancière, más allá de la lectura de Stéphane Mallarmé, da cuenta de algunas de las principales estrategias de escenificación de la bailarina de origen estadounidense, toda vez que “se aplica a remodelar el conjunto de los elementos del espectáculo: el dispositivo de la escena, las funciones de la luz, la arquitectura misma del lugar” (Rancière, 2013: 130). A diferencia de Rudolf von Laban, para quien el movimiento propone “un poder independiente, creador de estados de ánimo a menudo más fuertes que la voluntad del hombre” [...], en la visión de Loïe Fuller, “se trata más bien de una fórmula de Arte nueva como tal” (130) en el que se experimenta con el cuerpo y sus formas junto a la “armazón de una túnica [y la] iluminación del escenario por debajo usando dispositivos de espejo” (132). Esta descripción del filósofo francés se detiene en lo que emerge u ocurre desde la performance y no pone énfasis, al menos en una primera aproximación, a lo cada uno de estos elementos prácticos significan.

En el caso del teatro, la práctica y las estrategias de esta forma de arte se juegan en una particular instancia que vincula entre sí a espectadores y performance¹². El filósofo francés lo enuncia del siguiente modo: “la política se juega ahí [en el teatro] como relación entre escena y sala, significación del cuerpo del actor, juegos de la proximidad o de la distancia” (Rancière, 2009: 17). La política, y esto es lo que nos interesa rescatar aquí para efectos del teatro, es entendida por el filósofo francés “como forma de experiencia (10) desde la que emerge un “régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y el tiempo” (11). Para Rancière tal experiencia, aparte de la política, la democracia y la asamblea constituyente, también está dando cuenta de la “institución teatral” (11). Y es esta última la que, junto al coro, despliega el régimen estético como “politicidad sensible” (13) en el que cobra valor el tipo (particular) de recepción del espectador en el marco de la performance.

A este respecto, resulta enteramente satisfactorio leer cómo Rancière sitúa el problema del teatro en la configuración de la comunidad como reparto de lo sensible. Para ello se recuperan las relaciones que emergen *entre* performance (escena) y espectadores (sala) que “participa de un poder encarnado en la comunidad” (Rancière, 2012: 22). Lo interesante del planteamiento del filósofo francés, y que es parte de múltiples teorías en torno al teatro desde principios del siglo XX, es como se re-articula la escena del poder en el marco de la performance del teatro desde la percepción del espectador individual:

¹² La palabra performance tiene múltiples significados y usos. No viene al caso dar cuenta de ellos aquí (personalmente he tenido la oportunidad de dar cuenta de estos usos en mi ensayo “Performance: disciplina o concepto umbral”, en Revista Apuntes de Teatro, N.º 130, Santiago de Chile, 2008). Lo que sí llama la atención es que el filósofo francés haga uso de la palabra para referirse, al igual como lo hacen los estudios teatrales europeos, a aquel instante único e irrepetible del acontecimiento escénico en el que se lleva a cabo o realiza el encuentro entre actores y espectadores en el marco de la situación-teatro.

“el poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra” (Rancière, 2012: 22).

Será el poder en el percibir del espectador en el marco del acontecer escénico el que rehabilitará Rancière para el teatro. La propuesta del filósofo francés irá en contra de lo que la filosofía política ha descrito como teatro ya que “quien dice teatro dice espectador y en ello hay un mal” (Rancière, 2013: 11), pero corre en la misma línea en que los estudios teatrales se han establecido como disciplina autónoma en contextos universitarios. La emancipación del espectador que propone Rancière sitúa a la percepción del espectador individual como vivencia de poder que emerge desde la performance, esto quiere decir, desde el acontecimiento escénico del que co-participan actores y espectadores. Será este acontecimiento escénico o la performance que lleven a cabo actores y espectadores en su individualidad y como cuerpo comunitario de múltiples intercambios el objeto de análisis de los estudios teatrales.

Rancière plantea su reivindicación del arte del teatro en contraposición de la filosofía política que veía en él un mal. Ese mal, o si se quiere, el peligro al que nos induce el teatro y la actuación está en la igualdad sensible (perceptiva) en la que se ven inmersos todos los sujetos que participan de la experiencia escenificada estableciendo relaciones desde las que emerge una particular comunidad en el *hic et nunc* (en el *aquí* y el *ahora*).

En *El espectador emancipado*, Rancière explicita la dimensión política del teatro, la performance y el espectador como “una distancia radical” (9) respecto a una tradición política moderna basada en “el modelo global de racionalidad” que elude, o al menos intento eludir la dimensión estético-política que propone recobrar el filósofo francés para re-instalar una comprensión del mundo completamente distinta a la que construyo el “nuevo régimen. Una comprensión *aisthetica* en la que la percepción del sujeto, su “poder de asociar y disociar” (22) en y desde el acontecer de la performance escénica, rehabilitó la particular experiencia estética que emerge como comunidad política de transformación entre performance y espectadores. He aquí la “politicidad sensible” que estimula el “reparto de lo sensible” del que habla el filósofo francés, toda vez que “ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal” (22).

Pero esa “situación normal” a la que invita Rancière a propósito de la “politicidad sensible” que despliega la performance teatral en los espectadores debe romper con los prejuicios hacia los cuales o con los cuales se alimentó por varios siglos la lectura del arte teatral (y de la danza). Es por ello que el espectador,

“debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales” (Rancière, 2013: 12).

Cabe señalar que esa “situación normal” que rescata Rancière a propósito de la emancipación del espectador en el régimen estético en el que nos sumerge el teatro, ha sido tematizado de diversas maneras por la teoría teatral desde la década del ochenta del siglo XX. Ejemplificando con el “distanciamiento” de Brecht y el “perder toda distancia” [...] “abdicando incluso de la posición del que mira” (12) por parte de Artaud, Rancière reivindica la intensidad del instante que emerge de la performance teatral, aquel “círculo mágico” en la que el espectador, tanto de modo individual como colectivo, vuelve a “estar en posición de sus plenas energías vitales” (12). El teatro, más allá de las utopías del fin de siglo, “es una forma comunitaria ejemplar. Comporta una idea de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2013: 13). Esta “idea de comunidad” que practica el arte del teatro se opone al mal del espectador, despertando, de este modo, un “moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proposición matemática, aunque para ello hubiese que emborrachar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva” (12). La emancipación del espectador en el teatro se juega en este ritmo comunitario que rehabilita la performance como modo del *pathos* trasformador propiciado por el estado estético entendido como *aisthesis*.

Siguiendo a Friedrich Schiller, quien en sus *Cartas para la Educación Estética del Hombre* (1999) formuló los cimientos de una utopía referida a un “estado estético” primigenio en la que se fundamentaba una verdadera revolución política, Rancière intenta definir el teatro del siguiente modo:

“El teatro es el lugar en el que una acción (drama) es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizan. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero ese poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye dicha performance, en la energía que ella produce” (Rancière, 2013: 11).

Así, entonces, los principios de una política del arte, al menos desde una visión canónica y tradicional insertada en la llamada filosofía política representada por Platón y Rousseau, quedan trastocados y deben entenderse como una política que emerge al modo de una experiencia estética. El teatro o el coro son rehabilitados, siempre desde la distancia filosófica, como un modo de la partición sensible en la que se deja recuperar la comunidad toda vez que se pone énfasis en la percepción sensible que emerge entre quienes participan del acontecer escénico. Aunque no lo ha desplegado en su pensamiento respecto a los regímenes que se desprenden de las artes, Rancière sitúa sus ideas a muy pocos pasos de lo que Antonin Artaud trataba de describir en torno a la carne como “régimen” de su *aisthesis* escénica¹³. Quizás, para alguien que provenga de la teoría filosófica, la carne sea una dimensión de la experiencia sensible (vivencia) demasiado radical, o, como lo hemos ido revisando a lo largo de éstas páginas, se ha ido produciendo un leve giro de igualdad social en que la “politicidad sensible”

¹³ Recuerdo la cita con la que se abre el presente ensayo: Para mí, quien dice Carne, dice ante todo aprensión, pelo erizado, carne al desnudo con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, vale decir, en el sentimiento” [...] “quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, de mi dolor de mí mismo; y por consiguiente, conocimiento solitario y único de dicho dolor”.

del teatro (y la danza) llama la atención y es abordada, también, por la filosofía como un modo de transformación radical de la sociedad.

Referencias bibliográficas

Artaud, Antonin (2005). “Posición sobre la carne”, en Artaud. *El arte y la muerte / otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

De Marinis, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador*, Buenos Aires. Editorial Galerna.

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid Abada Editores
(1997). *Die Entdeckung des Zuschauers*, Tübingen, Francke Verlag.

Galende, Federico (2012). *Rancièrè. Una introducción*, Buenos Aires, Editorial Quadrata.

Kirby, Michael (1987). *A formalist theatre*. University of Pennsylvania Press.

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*, Murcia, Editorial Cendeac.

Rancièrè, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Editorial Manantial.

(2012). *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Editorial.

(2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

(1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

Wihstutz, Benjamin. (2014). “Der Streit um die Bühne. Theatralität im politischen Denken Jacques Rancièrès”, en Martin Doll/Oliver Kohns (Hg.), *Die imaginäre Dimension des Politischen. Texte zur Politischen Ästhetik I*, München, Wilhelm Fink.