

Políticas de la investigación en teatro político¹

Lorena Verzero (CONICET-UBA)

Hannah Arendt llama “Ejercicios de pensamiento político” a los trabajos contenidos en su libro *Entre pasado y futuro* (1961)². En “La brecha entre el pasado y el futuro”, prólogo a ese libro (reproducido en Arendt, 1995), la autora afirma:

[...] estos son ejercicios de pensamiento político [...] Estos ejercicios se mueven entre el pasado y el futuro, contienen tanto crítica como experimento, pero los experimentos no tratan de diseñar alguna suerte de futuro utópico, y la crítica del pasado, de los conceptos tradicionales, no pretende “demoler” [...] Su unidad no es la unidad de un todo sino la de una secuencia de movimientos que, como en una suite musical, están escritos en la misma tonalidad o en tonalidades afines (1995: 87).

Partiendo de esta base, proponemos un acercamiento al tratamiento de “las políticas de investigar teatro político” a partir de la consideración de elementos que por definición están presentes en todo abordaje de “lo político”: el pasado, que trae consigo el pensamiento crítico y la puesta en acto de trabajos de memoria; el futuro, que implica un análisis del presente como tiempo histórico y la proyección a un porvenir; y el espacio público, donde se conciben tanto la existencia de toda práctica teatral como las de lo político y la política.

Entre pasado y futuro se caracteriza por “volver a las preguntas, a los conceptos, por un despliegue de definiciones” (Fina Birulés, Introducción a Arendt, 2007: 12). Siguiendo con los ejercicios propuestos por Arendt, es nuestra intención dejar hablar a los elementos antes mencionados; formular preguntas, antes que ofrecer respuestas; interrogarnos sobre cuestiones que anteceden a la investigación de “teatro político”. Todo

¹ Una versión anterior de este ensayo fue presentada en el *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur, Foro de investigación teatral: “Pensando el teatro. Reflexión y construcción del conocimiento como política investigativa y crítica”, Mercosur / Subdirección de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, Córdoba, 2-11 de octubre de 2009, bajo el título “Ejercicios de pensamiento político”.*

² Dichos textos fueron publicados originalmente como *Between Past and Future*, Viking Penguin, Nueva York, 1961.

esto, con el fin de poner en tensión categorías como “teatro político” o “políticas teatrales”, que en los últimos años son tan recurrentes en investigación.

“Como afirma Arendt, preguntas tan elementales y directas como ‘¿qué es la política?’ pueden surgir sólo si ya no hay ni son válidas las respuestas formuladas por la tradición” (Birulés, en Arendt, 2007: 11). En este sentido, la preocupación por lo político evidencia un notable crecimiento en la investigación cultural argentina de los últimos años, en cuyo marco se insertan las reflexiones desde el campo teatral. Sin embargo, y aunque desde diversos sectores del campo se potencia el tratamiento de lo político, las categorías teóricas no suelen ser puestas en tensión. Es decir, si bien es posible pensar en diverso tipo de prácticas teatrales que pueden considerarse “políticas” (como los colectivos que trabajan en fábricas recuperadas, hospitales psiquiátricos, con/desde sectores sociales marginados, etcétera; un teatro que reconstruye los pasados años setenta u otras zonas conflictivas de la historia), con sus consiguientes investigaciones teóricas y críticas, es infrecuente enfrentarnos a preguntas tales como: ¿qué entendemos por “lo político” o “la política”? o ¿cuáles son los causales de la proliferación de estas problemáticas? Por tanto, ¿esta situación implica que las definiciones tradicionales son aún productivas? ¿Cuáles son las “definiciones tradicionales”? ¿En qué medida los investigadores teatrales elaboramos críticamente elementos de filosofía o teoría política a la luz de nuestros objetos particulares de análisis? Los marcos teóricos de referencia son tan vastos y, en ocasiones, tan difusos, como las definiciones de “lo político” y sus diversas apropiaciones, interpretaciones y lenguajes con los que son puestos en escena en una coyuntura que – para entendernos, y aunque podamos cuestionar esta noción- podemos llamar “posmoderna”.

I

Considero (y esto se debe al marco cultural en el que estamos insertos) que toda producción cultural debe ser abordada en tanto experiencia, más allá de los límites de la práctica teatral, extendiéndose desde y hacia lo social. Como sostenía Eliseo Verón ya a fines de los setenta (1998: 125): “Toda producción de sentido es necesariamente social [...] [y] todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico)”. Entre las condiciones de producción y de recepción (que él denomina “de reconocimiento”) circulan los discursos sociales, lo cual pone fin a la antigua polémica de análisis “inmanentes” y “externos”. Este debate, que en el campo de la investigación

teatral en Argentina se sostuvo por años luego de que había sido abolido por algunos teóricos en otras disciplinas, hoy no genera conflictos, aunque –sin embargo- en muchos ámbitos se sigue considerando el análisis de puestas en escena y de su contexto de producción y/o de recepción, como si fuera posible distinguirlos. De esto se sigue que, si bien se ha superado la antigua polémica, la ausencia de debate es más un síntoma de desagregación del campo que de consenso. La escasez de debate en éste y otros puntos es índice de un posicionamiento político.

II

En la historia del pensamiento se ha discutido ampliamente sobre los vínculos entre “lo político” y “la política”. Tomaremos la distinción que establece entre dichos conceptos Chantal Mouffe (2001, 2005)”. Mouffe se incluye en el grupo de pensadores que Oliver Marchart (2009) define como “postfundacionalistas de izquierda”, es decir, la segunda generación de “heideggerianos de izquierda”. Junto a Mouffe, Marchart incluye, por supuesto, a Ernesto Laclau, y también a Jean-Luc Nancy, Claude Lefort y Alain Badiou. Estos teóricos intentaron trascender el estructuralismo, paradigma teórico central de su época, reelaborando las ideas de Heidegger hacia un enfoque más progresista (2009: 14). La primera generación postfundacionalista incluía a los discípulos directos de Heidegger, como Hannah Arendt y Herbert Marcuse, con quienes ellos también están dialogando.

Mouffe explicita su toma de distancia de teorías como la de Arendt que entenderían lo político como espacio de libertad. Mouffe considera lo político como un lugar de conflicto definido a partir del antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social. Así, si bien no es posible localizar lo político con precisión, su emergencia constituye una posibilidad siempre latente.³

Mientras tanto, la política es “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de conflictividad derivada de lo político” (Mouffe, 2007b: 17); es el conjunto de prácticas y discursos, sean institucionales o artísticos, que contribuyen a la conservación y reproducción de un orden de cosas. Por consiguiente, todo orden es político y está basado en un sistema hegemónico que conlleva en sí mismo algún tipo de exclusión, al

³ Cfr. Mouffe, 2007a: 26-27; 2007b: 16.

tiempo que es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas que podrían intentar desarticularlo.

Ante esto, me pregunto: ¿cuáles son los ejercicios de resistencia que llevamos a cabo los investigadores frente a las prácticas políticas hegemónicas? ¿En qué medida es posible desestabilizar sistemas de funcionamiento arcaicos o tendientes a la legitimación de lo mismo, ya sea prácticas teatrales o investigativas?

Por otra parte, de la anterior distinción propuesta por Mouffe se sigue que –como hemos planteado con Verón desde otra perspectiva- no es posible pensar la relación entre arte y política como dos esferas separadas. Así, mientras que toda acción política tiene una dimensión estética, todas las prácticas artísticas poseen una dimensión política, “puesto que desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación” (2007a: 67). Según Jacques Rancière (2005: 39), esta dimensión política del arte estaría conformada por dos políticas opuestas y en tensión: la lógica del arte que pierde su esencia artística al fundirse con la vida y la lógica del arte que, a pesar de su expresa condición de apolítico, hace política. ¿Debemos, entonces, creerles a los artistas cuando dicen que su teatro no es político? Tal vez no intercedan en el plano de “la política” –como sí lo hace o intenta hacerlo conscientemente, por ejemplo, el teatro callejero, cuyos fines son sociales o políticos-, pero eso no significa que el teatro que se dice “apolítico” no sea político. Ese arte tal vez no intente explícitamente presentarse como contrahegemónico, pero eso es ya una decisión y, por tanto, ocupa un espacio en el orden de lo político.

Como tercera inferencia de lo anterior, se ha revelado necesario desde distintos espacios del campo teatral abandonar la distinción dicotómica entre arte y teoría. La construcción de la teoría alejada de la práctica, y viceversa, también tiene una larga tradición en el pensamiento, y –propiciada, entre muchas otras cosas, por los modos de producción de la academia- se ha arraigado en los modos de construir pensamiento en torno al teatro. ¿En qué medida, entonces, desde la investigación se está propiciando una vinculación que desdibuje estas fronteras? ¿Es ésta una necesidad de los teatristas o también nos involucra como investigadores?

En algunas coyunturas históricas –como ocurrió en Argentina hacia el final de la década del sesenta-, las diversas formas artísticas mediante las cuales es posible contribuir a la impugnación de la hegemonía dominante, además de radicalizarse, se multiplican. Desde un posicionamiento agonista –según Mouffe, 2007a: 67–, el arte crítico se propone sacar a la luz todo aquello que la hegemonía dominante oculta o borra. En

términos de Rancière (2005: 39), estas prácticas artísticas negocian la relación entre las dos lógicas estéticas, entre las formas del no-arte y las del arte. En el presente, esto puede observarse una vez más en propuestas de teatro callejero, marginales, que se dan por fuera de los circuitos hegemónicos, y que están siendo estudiadas por investigadores que, en su mayoría, también circulan por espacios periféricos. En esto consiste una forma de resistencia que se da desde las investigaciones de “teatro político”.

III

Entonces, existen fenómenos que desbordan los límites del teatro; que se conciben a partir de una amalgama de elementos que la convierten en una *acción* cultural que, en tanto persiguen fines políticos, se proyectan hacia el futuro; y, en tanto se proponen como ejercicios de resistencia, evidencian un posicionamiento crítico hacia el pasado y el presente.

Para Arendt (1995a: 91) la acción ocupa el lugar más elevado de las actividades humanas y está conectada con la esfera política. Por otra parte, la acción mantiene una estrecha ligazón con la palabra, puesto que en la acción se haya implícita la agencia. “La acción muda –sostiene Arendt 1995a: 104- no existe, o si existe es irrelevante; sin palabra, la acción pierde al actor, y el agente de los actos sólo es posible en la medida en que es, al mismo tiempo, quien dice las palabras, quien se identifica como el actor y enuncia lo que está haciendo, lo que ha hecho o lo que trata de hacer”. Mientras que una obra de arte significa independientemente del artista –continúa Arendt, 1995a: 104-, la acción se funda en su agencia. De ahí que, si el hecho cultural militante (como he denominado a ciertas experiencias teatrales de los años setenta, Verzero, 2013) o el “teatro activismo” (como denomina Patricia Devesa (2009) a un teatro-acción que se desarrolla en el presente) se despliegan en un interregno entre el arte y lo político, su potencia se asienta en la toma de posición que implica la palabra asumida y, por ende, no tanto en su cualidad artística como en su capacidad de acción, es decir, en su dimensión política.

Por otro lado, “dado que siempre actuamos en una red de relaciones, las consecuencias de cada acto son ilimitadas, toda acción provoca no sólo una reacción sino una reacción en cadena” (Arendt, 1995a: 105). Además, la acción posee la cualidad de ser irreversible; es imposible desecharla o destruirla (106). Esta condena a la irreversibilidad de lo actuado encuentra su redención en las facultades del perdón y de prometer, como mecanismos de control que permiten iniciar nuevos procesos

constantemente (107). Así, en un principio esperanzador que liga con la ontología, Arendt sostiene que la acción aparece como la posibilidad de articular siempre un nuevo comienzo, es decir, como principio de liberación. De esta manera, lo propio de la condición humana es la capacidad de comenzar algo en el mundo. La inserción en el mundo a través de la palabra y de la acción da lugar a un *segundo nacimiento* (Arendt, 1993: 201). Si bien tanto la acción como la palabra son proferidas por un ser individual, atañen a la trama de relaciones en la que está inserto (1993: 206-207). La idea de acción es, por tanto, indisociable de la de responsabilidad.

Es en este sentido que el teatro militante o el teatro activismo son en sí mismos acciones mediante las cuales el agente toma la palabra y opera en el mundo, estableciendo una red de relaciones y de reacciones.

En su existencia en el interregno entre arte y política, estas experiencias son plausibles de ser analizadas por investigadores especializados en Historia o Teoría del Arte, tanto como en Ciencias Sociales. En este punto, considero que, en términos generales, los lazos tendidos desde estas últimas hacia el estudio de producciones artísticas han sido muy productivos en los últimos años. Creo que el aporte de otras disciplinas de las Ciencias Sociales enriquece enormemente los estudios teatrales.

¿En qué consistiría, entonces, la posibilidad de *acción* del investigador teatral en el presente? En principio, considero que es necesario el definitivo corrimiento del lugar del crítico tradicional como juez o evaluador de las propuestas estéticas, y la construcción de un espacio de reflexión, de diálogo y de encuentro. A mi juicio, éste es otro de los debates no saldados. Luego, el enriquecimiento de las reflexiones con elementos provenientes de otras áreas (la Teoría Política, la Historia de las Ideas, etcétera) y de la práctica teatral.

IV

En los procesos sociales en los que lo político se sitúa en primer plano, el arte crítico es desarrollado por agentes de diversa extracción ideológica que se ven motivados por el horizonte de expectativas a producir un arte comprometido. No es éste el signo del presente. Sin embargo, luego de la crisis de 2001 y sobre todo en el marco socio-político iniciado con el gobierno de Néstor Kirchner, lo político se ha ido irradiando a la producción estética y a la investigación cultural. De esta manera, la noción de “lo político” funciona como un “concepto-paraguas” bajo el cual se agrupan diferentes modos de entender las relaciones entre poder y resistencia. Y, detrás de la apariencia de fomentar el disenso, las investigaciones suelen buscar la creación de consenso como forma de obtener

legitimación. Y, si seguimos a Mouffe (2007a: 66) –que en este punto vuelve a distanciarse de pensadores como Arendt o Jürgen Habermas, quienes según la autora, terminan concibiendo el espacio público en forma consensual–, podemos pensar que toda forma de consenso implica algún grado de hegemonía, además de que el antagonismo es imposible de erradicar. Rancière (2007: 25) observa que el consenso opera como evacuador del “corazón mismo de la comunidad política, es decir, del disenso”.

Muchas de nuestras investigaciones se presentan en el espacio público como reveladoras de lo reprimido por la visión de mundo hegemónica, pero no hacen más que reproducir un estado de cosas vigente. En este gesto, sin embargo, resultan más peligrosas que cualquier expresión proveniente desde la ideología dominante, puesto que a través de una dosis de “cultura crítica” aportan al “lavado de conciencia” mutuo. Esta problemática involucra el aspecto ético del investigador.

Siguiendo a Rancière (2007: 17-18), no pienso la noción de ética como instancia normalizadora a partir de la cual se juzgaría la validez de acciones y discursos, sino como un espacio indiferenciado donde las prácticas políticas y las artísticas (a las que agregamos las investigativas) se funden. “La ética –define Rancière, 2007: 18– es la disolución de la norma en el hecho, la identificación tendencial de todas las formas de discursos y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto. [...] La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción”.

Con todo esto, ha sido mi intención, entonces, dejar abiertas una serie de preguntas y temáticas que nos involucran a los investigadores teatrales que nos proponemos abordajes desde y hacia “lo político” y que, por tanto, nos comprometen no sólo profesionalmente sino como actores sociales.

Bibliografía

ARENDRT, Hannah. 1961. *Entre pasado y futuro*. Barcelona, Península, 1996.

_____. 1993. *¿Qué es la política?* Buenos Aires, Paidós, 2007.

_____. 1995. *De la historia a la acción*. Barcelona, Paidós.

DEVESA, Patricia. 2009. “As Artes cênicas vinculadas aos movimentos sociais e políticos da Argentina. Categorias para pensar as práticas políticas e as práticas cênicas”, *Camirim. Uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro*. San Pablo, Año 12, N° 43, 1° semestre: 63-70.

MARCHART, Oliver. 2007. *El pensamiento político postfundacional: La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

MOUFFE, Chantal. 2001. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona, ContraTextos, 2007a.

_____. 2005. *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007b.

RANCIÈRE, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Contratextos.

VERÓN, Eliseo. 1998. *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.

VERZERO, Lorena. 2013. *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos, en prensa.