

Espectador, emancipación y experiencia estética: primeros apuntes



Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina
sferreyra@campus.ungs.edu.ar

Brenda Sánchez

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina
brendayannel@gmail.com

Resumen

El artículo explora los alcances de la noción de “espectador emancipado” partiendo del supuesto de que su emancipación se constituye en su relación con la escena a partir de la puesta en juego de capacidades y procesos perceptivos que reconfiguran la experiencia sensible. Para ello articula diversas perspectivas teóricas que ponen en tensión las lógicas desde las cuales se suele pensar la recepción teatral y que permiten pensar qué lugar ocupa la experiencia del espectador frente a la escena pero también los modos en que la escena –particularmente la escena argentina actual– concibe la experiencia del espectador y sus potencias emancipatorias.

Palabras clave

*espectador emancipado
experiencia estética
facultad mimética
experiencia*

Theatre, emancipation and aesthetic experience

Abstract

The article explores the scope of the notion of “emancipated spectator” starting from the assumption that his emancipation is constituted in its relation with the scene from the putting into play of perceptive abilities and processes that reconfigure the sensitive experience. To that end, it articulates various theoretical perspectives that put into tension the logic from which theater reception is usually thought and that allow us to think about the place occupied by the viewer’s experience in front of the stage but also the ways in which the scene –particularly the current Argentine scene– conceives the experience of the spectator and his emancipatory powers.

Keywords

*Emancipated spectator
Aesthetic Experience
Mimetic faculty
Experience*

A lo largo de este artículo nos proponemos realizar tres acciones:

1. Discutir la productividad de la categoría “espectador emancipado”, especialmente en lo relativo a las tres formas de eficacia crítica –la mimética, la ética y la estética– y su relación con la capacidad igualadora de asociar y disociar imágenes.
2. Pensar la capacidad igualadora de asociar y disociar imágenes como condición de posibilidad de la emancipación del espectador a la luz de las nociones benjaminianas de experiencia y de semejanza y del reconocimiento de la autonomía de la “experiencia estética” respecto del acontecimiento artístico que la suscita.
3. Reflexionar acerca de cómo los modos de producción conciben su eficacia crítica en función de la sujeción o la emancipación del espectador, tomando como ejemplo dos obras actuales.

1.

En *El espectador emancipado* (2010), texto muy citado por los estudios teatrales de los últimos años, Jacques Rancière plantea la paradoja del espectador y los supuestos que la sostienen. Se afirma que no hay teatro sin espectador –puesto que sería su mirada la que da existencia al hecho escénico–, sin embargo su participación es pensada como una *no actividad* asentada en la concepción muy extendida de que mirar es lo opuesto a conocer y a actuar. Lo que está por debajo de esta concepción es el supuesto de que el espectador es *a priori* el que *todavía* no conoce y el que *todavía* no actúa, por lo tanto, una de las funciones políticas del teatro debería ser –desde esta perspectiva paradójica– arrancarlo de esa pasividad. Creemos con Rancière que esa supuesta pasividad del mirar no es tal ya que existe un *hacer en el mirar* que los artistas pueden reconocer o desconocer desde su propio proceso de producción. Este reconocimiento o desconocimiento del hacer en el mirar del espectador resulta clave para pensar la heterogeneidad del teatro argentino contemporáneo.

Rancière menciona dos poéticas teatrales fundamentales en las que la paradoja del espectador –ser centro de la escena y al mismo tiempo sujeto del no saber y del no actuar– puede reconocerse: las de Bertolt Brecht y Antonin Artaud. El primero afirma que el espectador debería ser como un investigador capaz de distanciar la escena para encontrar su verdadero sentido –la verdad de la escena–, mientras que el segundo propone sustraer al espectador de la observación e incorporarlo como actor. Con puntos de partida opuestos, estas dos poéticas presentan para Rancière el mismo modelo de recepción: los espectadores son considerados observadores “pasivos” que la escena espera transformar en agentes de una práctica colectiva, llevarlos a la acción ya sea a través del develamiento de una verdad sobre la historia o de la participación ritual dentro de la escena misma (2010: 12). El problema de ambos es que siguen pensando al espectador en un lugar de subordinación respecto del saber del artista y no desde una lógica igualitaria y, por lo tanto, verdaderamente emancipadora. Lo que a Rancière le interesa subrayar es que estas concepciones persisten actualmente en obras “políticas” que ponen en escena representaciones de conflictos sociales pero también en acciones “performáticas” que se suponen superadoras de la representación, abriendo instancias participativas para el espectador. Lo que a nosotras nos interesa subrayar es que estas concepciones determinan buena parte de los modelos teatrales vigentes en nuestro país.

Rancière cuestiona los modelos de recepción que se desprenden de estas concepciones y propone ir hacia nuevas formas políticas del arte que contemplan la emancipación del espectador. Para ilustrar esto, vuelve sobre algunos conceptos presentados en su

ensayo *El maestro ignorante* (2003), especialmente a la crítica de una lógica pedagógica que lejos de querer reducir la brecha entre maestro y aprendiz busca recrearla constantemente. Según esta lógica de subordinación, el maestro debe suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante; sin embargo, para lograrlo debe estar siempre un paso adelante interponiendo entre él y el otro una nueva ignorancia. De este modo, el alumno no sólo ignora lo que el maestro sabe sino que ni siquiera sabe lo que ignora ni cómo saberlo. Lo que sostiene a este protocolo de transmisión es la confianza en que el saber es una posición, una distancia que no puede ser superada y que separa dos inteligencias: aquella que sabe en qué consiste la ignorancia y aquella que no lo sabe (2010: 16-17).

Ante esta lógica pedagógica que expone la desigualdad de las inteligencias, enseñándole al alumno su propia incapacidad, Rancière propone la emancipación intelectual como la verificación de la igualdad de las inteligencias. Esto supone la igualdad en sí de las inteligencias en todas sus manifestaciones, principalmente en el acto de traducir signos a otros signos como proceso de aprendizaje y de comunicación de lo aprendido.

Siguiendo estas ideas, en *El espectador emancipado* Rancière invita a preguntarse si la intención/voluntad de eliminar la distancia entre espectador y escena no sería paradójicamente lo que terminaría creándola. Esperar que el espectador “haga algo” y asociar *a priori* el acto de mirar o escuchar con la pasividad, definen posiciones y capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Del mismo modo en que el reconocimiento del carácter activo del aprendizaje no pasa por hacer que los estudiantes “produzcan algo”, el reconocimiento de la igualdad intelectual de los artistas y los espectadores como sostén del acontecimiento escénico no se limita a incorporar a estos últimos a la acción. Ese “poner a producir” o ese “incorporar a la acción” siguen siendo mecanismos de sujeción si su condición de posibilidad es la desigualdad de las inteligencias.

Entonces, estamos en condiciones de hablar de emancipación del espectador cuando cuestionamos la oposición entre mirar y actuar. En el acto de mirar, el espectador también actúa: observa, selecciona, compara con aquello que ya conoce o que ya ha visto, interpreta. Participa así de la escena y la rehace a su manera: *se detiene y mira* y en ese solo acto se convierte en un intérprete activo de la propuesta escénica.

La escena debe, entonces, cuestionar la distribución embrutecedora de los roles en el acontecimiento teatral. Nos referimos a la suposición de que allí se encuentran dos grupos: quienes conocen y hacen algo y quienes no. Se trataría de cambiar esta suposición por otra que reconozca que *detenerse y mirar* implica un *hacer* y un *conocer*. Por lo tanto, no existiría una brecha que habría que reducir entre artistas y espectadores en tanto que ambos ponen a jugar su actividad intelectual en igualdad de condiciones. En términos de Rancière, plantear una eficacia crítica de la producción artística que confíe en la potencialidad política de la *lógica estética* y no la suprima en favor de las *lógicas mimética* y *ética*.

La *lógica mimética* concibe la escena teatral como el medio por el cual es posible aprehender la realidad para poder cambiarla y no como una realidad en sí misma. Esta lógica sostiene la idea del arte como reflejo del mundo, como transmisión directa de lo idéntico. En este sentido, ser espectador es aprender cómo es el mundo. La *lógica ética*, por su parte, implica considerar al teatro como un modo de intervención inmediata en la realidad. El espectáculo tiene *a priori* una finalidad que involucra un hacer en el mundo. La escena es consecuencia de la intención de los artistas respecto de una necesidad comunitaria que el espectador comparte. De modo que ser espectador es aprender cómo actuar en el mundo (2010: 56-58).

Existe para Rancière una tercera lógica que se constituye en la suspensión de las otras dos. La *lógica estética* cuestiona la oposición entre mirar y hacer que subyace a las lógicas *mimética* y *ética*, comprende que mirar es también una acción que confirma o que modifica la distribución de estas posiciones.

En definitiva, es el reconocimiento de la actividad propia del espectador lo que hace de un espectáculo una propuesta política, en la medida en que se concibe como una experiencia de disenso, es decir, una experiencia que trae consigo el choque de por lo menos dos modos de vinculación con el mundo: aquel que le asigna un lugar al espectador y aquel que le propone una nueva aventura intelectual sin lugares asignados. De este modo, los espectadores se configuran como cuerpo colectivo a través de una forma específica de interactividad con la escena que consiste en traducir aquello que perciben, traducción que se expresa en la capacidad de asociar y disociar imágenes. Esto implica comprender que los espectadores, al igual que los artistas, llegan al teatro con todo un universo de imágenes vinculadas a su experiencia. No ponen en juego únicamente lo que la escena estimula sino que traen consigo un bagaje que será suficiente para relacionarse con ella.

2.

Cuando nos referimos a la experiencia de los espectadores y a su reconfiguración en imágenes, estamos pensando en la distinción entre “verdadera experiencia” y “experiencia vivida” que Walter Benjamin realiza a partir de la lectura de Bergson y de Proust. La “verdadera experiencia” responde a los datos e imágenes que aparecen en la memoria de manera transitoria e involuntaria, aquello inasible desde la evocación consciente de nuestros recuerdos; en cambio, la “experiencia vivida” trae a la memoria recuerdos fijados con exactitud en la consciencia que pueden ser recuperados voluntariamente. Si se tienen presentes estas dos modalidades de la experiencia, el espectador adquiere otra dimensión, puesto que la relación que establece con la escena excede el mundo referido o las intenciones de los artistas; adquiere la forma de una detención asimilable a la imagen proustiana de la magdalena. A diferencia del acontecimiento emblemático de *En busca del tiempo perdido*, en su detención, el espectador pone en juego no sólo contenidos de la propia vida sino también otros que provienen de un territorio perceptivo en el que las imágenes del pasado individual se conjugan con imágenes del pasado colectivo. En este sentido, la noción de “verdadera experiencia” es indisoluble del modo en que las aspiraciones interiores, lejos de limitarse al orden privado, asimilan las aspiraciones exteriores, es decir, las aspiraciones que son compartidas con otros.

Cuando hablamos de la confianza en la capacidad del espectador de asociar y disociar imágenes, tenemos presente también el concepto benjaminiano de “semejanza”, que sirve para explicar un modo de percepción asimilable al juego, a la traducción y a la astrología; prácticas culturales sostenidas no por la facultad de interpretar los signos sino por la de captar e interpretar relaciones constelares posibles que se establecen entre ellos en cuanto nos detenemos y miramos. Las imágenes se constituyen en esa constelación por obra de la “facultad mimética”, entendida como la capacidad de crear semejanzas más allá de los datos que proporcionan los sentidos, es decir, de crear “semejanzas extrasensoriales” (1991: 85-89).

Benjamin abre la posibilidad de pensar al espectador como aquel que en su detención habilita un modo particular de percepción de lo semejante, percepción que “se esfuma para ser quizá luego recuperada pero que no se deja fijar como sucede con otras percepciones” (1991: 87). La facultad mimética de la que habla Benjamin es

asimilable a la capacidad de asociar y disociar que Rancière reconoce como condición de posibilidad para la emancipación del espectador.

Lo cierto es que la aproximación a la experiencia del espectador desde los conceptos de “emancipación intelectual”, “verdadera experiencia” y “semejanzas extrasensoriales” cuestiona las producciones que suponen la continuidad directa entre la intención artística y la respuesta del público. Exhibe la relación indisociable que todavía existe entre una pedagogía embrutecedora que sujeta al espectador y las producciones artísticas que buscan la eficacia crítica en las lógicas mimética y ética en desmedro de la lógica estética.

El arte es crítico no porque ilumine la realidad para que el espectador la perciba sino porque lo pone en uso de sus capacidades de percibir, pensar y modificar esa realidad en su condición misma de espectador. No solo hay una subjetividad política por descubrir detrás de las imágenes y las palabras, también hay efecto político en las imágenes y en las palabras, en la distancia estética que éstas ofrecen como forma de reconfiguración de la verdadera experiencia.

Podemos decir que la escena teatral y la escena performática se constituyen para ser miradas, pero eso no significa que efectivamente se dejen mirar por el espectador, entendiendo “mirar” como una aventura intelectual sostenida en lo que llamamos con Rancière “igualdad de las inteligencias” y con Benjamin “facultad mimética”. Si ponemos el acento en el “mirar” teatro como una práctica singular que tiene un valor y un desarrollo independientes del objeto artístico al que se orienta, sus posibilidades en tanto experiencia estética se agudizan.

La escena puede ser una organización perceptiva que abiertamente tienda a controlar y racionalizar la atención, la dispersión o la participación del espectador o puede proponerse como un modelo de respuesta perceptiva que se sustraiga a ese control y a esa racionalización aun a riesgo de perder el siempre legitimador “sentido de la obra”. ¿Podemos decir que el espectador del teatro argentino actual es un sujeto sobre el que se actúa, es decir, que obedece a un programa predeterminado de efectos? ¿O es por el contrario un sujeto histórico y cultural, un cuerpo que crea, inventa y afirma?

A estas preguntas, subyace la pregunta más general respecto de qué se entiende por experiencia estética en el campo de las producciones artísticas. Tomando la investigación que Jean-Marie Schaeffer (2018) desarrolla desde una perspectiva fenomenológica, definimos la experiencia estética como una singular inflexión de los recursos atencionales, emocionales y hedónicos de los que todos disponemos, independientemente de los estímulos que la generaron. Podríamos decir que la capacidad de asociar y disociar se nutre de esta singular inflexión. Para Schaeffer es importante comprender que en este tipo de experiencias la actividad cognitiva no está regida por los estímulos sino por el grado de apertura de la atención misma, es decir por el acto de detenerse y mirar.

Para la experiencia estética así definida no importa la mayor o menor competencia del espectador respecto de las particularidades del lenguaje artístico o de los temas que la obra trata, es decir que sea un espectador ingenuo o experto. Tampoco lo que la obra proponga como trayecto de sentidos para el espectador. No son ni el docto ni el artista los que deciden qué es lo que el otro percibe –de ser así la experiencia estética dejaría de ser tal y desembocaría en una cristalización de la mirada–, es el carácter abierto de la atención lo que hace que una obra esté viva para el espectador.

Pensando en la prolífica actividad teatral de Buenos Aires, nos preguntamos con Schaeffer cuáles son las razones que provocan ese compromiso voluntario constante

con una actividad atencional y emotivamente costosa que no responde a una finalidad pragmática; nos preguntamos cuál es el elemento constitutivo de la experiencia estética que compensa ese costo cognitivo y emotivo. Tales razones no se encontrarían del lado ni del objeto ni del conocimiento que otros o el mismo objeto nos proporcionen: no es la obra la que produce placer o displacer, es el proceso cognitivo y emotivo con el que se responde a ella lo que puede ser sometido a un cálculo hedónico.

Esta última perspectiva aporta a nuestro recorrido la comprobación de que la “experiencia estética” existe independientemente del objeto artístico y puede establecer con él una relación de equidad cognitiva, emocional y hedónica siempre y cuando no sea el propio objeto artístico el que obture esa modalidad de relación.

3.

Históricamente, la producción teatral argentina se inclina a concebir la percepción de la escena como la idealización de la respuesta estética que el espectador dará a estímulos que se le presenten. En paralelo, de una manera intermitente, opera otra concepción que piensa la actividad del espectador como la aventura intelectual de un sujeto histórico, social y culturalmente atravesado por imaginarios, es decir como la materialización de la experiencia estética.

Esta concepción del espectador es indisociable de una concepción materialista del lenguaje dramático que le disputa abiertamente la atención a los modos de mirar idealistas (Ferreyra, 2019), haciendo que la mirada oscile entre la percepción de la unidad totalizadora de las formas representativas –la comunicación de una idea– y la percepción de configuraciones relacionales abiertas –el intercambio de imágenes entre el espectador y la platea. En esta oscilación crea nuevas modalidades sensoriales que efectivamente son nuevas formas de repartición de lo sensible; formas que entienden la producción de sentidos no como un problema de la representación –desde una lógica mimética– o de la intención –desde una lógica ética– sino como una relación de fuerzas entre imaginarios, entre diversos regímenes de sensorialidad –desde la lógica estética.

Las obras que sostienen una concepción materialista del lenguaje proponen una relación con el espectador que se desplaza desde la mediación representativa y desde la inmediatez ética hacia la distancia estética que opera en las impresiones sensoriales y cuya condición de posibilidad es la suspensión de cualquier relación causal entre las formas artísticas y un efecto determinado en un público determinado. Los artistas materialistas reconocen en la dimensión perceptiva un campo de transformaciones estético-políticas que se construye no en la conciencia sino en la experiencia de los espectadores y conciben la equidad cognitiva, emocional y hedónica del espectador como inherente al proceso de producción. Fundan así una nueva forma de solidaridad entre artistas y espectadores, una solidaridad sostenida por la capacidad emancipadora de asociar y disociar imágenes.

Desde esta perspectiva, cualquier producción artística que parta del interés de producir un efecto directo sobre el público –hacer consciente de tal o cual problema, denunciar una injusticia, instalar una tesis sobre el presente, el pasado o el futuro– estará estableciendo con el espectador una relación de desigualdad asimilable a la relación que un maestro tradicional establece con un estudiante cuando metodológicamente lo condena al lugar de la ignorancia. Aun la intención artística de transformar la representación en presentación y la pasividad en actividad puede tener como resultado experiencias opresivas para el espectador si no reconoce en el mirar la posibilidad de una experiencia estética independiente del “hacer” artístico. Producciones

estéticamente rupturistas, sostenidas por una estimulante red de imágenes, pueden convertirse rápidamente en una pedagogía mimética o ética embrutecedora, cuando sustraen esa red de imágenes del campo de la percepción del espectador para llevarlo al campo más estable y seguro de la conciencia. El gusto del espectador muchas veces se legitima en estos modos limitantes de su percepción, lo cual dificultaría los abordajes críticos en torno a la experiencia estética como forma de la recepción teatral.

Creemos que el teatro argentino actual se ofrece como campo fecundo para la reflexión sobre las posibilidades de la emancipación del espectador en la experiencia estética y aquí proponemos algunas preguntas iniciales que pueden servir a una primera indagación. ¿Cómo se habilita en el proceso de producción la capacidad de asociar y disociar imágenes que es la condición de posibilidad de la emancipación? ¿Cómo se ponen en juego en el proceso de producción contenidos de experiencia o se cristalizan formas de conciencia? ¿En qué medida se piensa la intervención del espectador como una dinámica autónoma respecto del proceso de producción?

Terrenal, por ejemplo, la exitosa obra estrenada en 2014 escrita y dirigida por Mauricio Kartun, está construida a partir de elementos culturales que provienen de sistemas tan diversos como los mitos bíblicos, la gauchesca, la cultura popular, el circo y la filosofía del estar siendo americano de Rodolfo Kusch. En el repertorio de imágenes –sobre el que se asientan los trabajos dramático y de puesta– se reconoce la capacidad de asociar y disociar que es propia del artista; sin embargo, las posibilidades de esa capacidad en los espectadores aparecen, como es común en formas idealistas, obturadas. Los hermanos enemigos, el gaucho pícaro, la fiesta popular, las formas de la economía formal e informal, el lenguaje popular son las piezas de una colección cultural dispuesta para que el espectador valore la recopilación y comprenda los principios de organización que el artista/coleccionista le ha dado. La eficacia crítica de tal organización está determinada por las lógicas mimética y ética ya que todos los recursos –dramáticos pero también actorales y técnicos– están puestos al servicio de que el espectador reconozca –a partir de la mediación referencial y de la inmediatez intencional de la escena– una crítica al capitalismo que no sería capaz de hacer por sí mismo o que le servirá de legitimación para su propio pensamiento.

La obra cierra con un monólogo final que a nivel textual funciona como una suerte de profecía esclarecedora y que a nivel escénico –por su planteo actoral y por su marcación técnica– absorbe como una fuerza centrípeta la totalidad del desarrollo de la obra. El monólogo de Tatita, dicho por el actor a voz en cuello, bañado por una luz blanca, parado al borde del escenario, es la explicitación del planteo mimético y ético que la obra le ofrece al espectador:

Tatita: Torito, Torito... Qué Torito... Sobre que aborrezco la letra, poeta futurista voy a ser para condenarte a escarabajo. La guampa es por cornudo, Caín. La señorita maestra se abrió con tu hermano como durazno prisco. Como damasco lleno de miel. Ahí te la llevás cargada. Amarás el envase pero nunca le sabrás el contenido. No le sabrás los recuerdos, los secretos ni el corazón, no le sabrás el alma pero menos todavía le sabrás el vientre: la Señorita Maestra lleva varoncito de tu hermano Abel. Fresco del día. En la estirpe Caín viajará siempre de polizón la estirpe Abel. Tendrás otros hijos de tu sangre pero la sangre de tu hermano seguirá bajo tus techos. Y bajo los techos de los techos de tu prole. Vivirás para hacerla a tu modo y esa sangre vivirá para enfrentarte. Vos la alzarás en brazos y ella te alzará la voz. Vos le dirás de hacer y ella te dirá de ser y de estar. Le hablarás del individuo y ella del prójimo. Ella del bien, vos de los bienes. Ella de ilusiones, vos de intereses. Vos le harás la cabeza y ella te hará frente. Y luchará por una causa... Mientras vos te quejás por efectos... Gritarás, y esa sangre más. A veces cada tanto a los bifos conseguirás vencerla. Pero convencerla, Caín, ni a sogazos.

De esa parada sale en un rato el colectivo de lo eterno...

Caín vivo... Abelito muerto... Hermanos humanos monos a las manos (Kartun, 2014: 49-50).

El recurso de la voz del demiurgo asignando lugares y fijando valores adquiere también el peso de una advertencia que las lógicas mimética y ética le hacen a la lógica estética: no sea cosa que en esa colección de fragmentos de cultura algún espectador desorientado pueda buscar el sentido a contrapelo; que alguno pierda de vista que en la configuración de Caín opera el imaginario de la derecha y en la configuración de Abel el imaginario de la izquierda. No sea cosa que el espectador salga de la sala sin la afirmación de que la izquierda es un pensamiento polizón que habita subrepticamente los espacios dominados por la derecha. No sea cosa que algún espectador o espectadora ponga en primer plano la figura de la maestra –confinada a la extraescena– e identifique las dinámicas de los tres varones protagonistas antes que con el nacimiento de la política moderna, con la perpetuación del patriarcado.¹

1. El lugar que los tres personajes le asignan a la maestra es el de ser objeto de goce y portadora de la honra masculina. No es éste el lugar para profundizar una lectura con perspectiva de género de la producción kartuniana, pero vale dejar planteada la inquietud.

En *Terrenal* el monólogo final tiene la función explícita de domesticar la experiencia perceptiva en favor de la toma de conciencia. El sistema causal que desarrolla supone la sujeción del espectador a la idea que gobierna por sobre las imágenes y las relaciones que el espectador pudiera crear por sí solo. El planteo final supone un hacer/crear que se enfrenta a un no-hacer/mirar del espectador:

De acuerdo con esta lógica, lo que vemos –sobre el escenario de teatro, pero también en una exposición fotográfica o en una instalación–, son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en una cierta lectura de nuestro mundo. Y esta lectura engendra un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el artista. (Rancière, 2010: 55)

Con ese final, la obra de Kartun nos pone en el centro mismo del problema del espectador emancipado: el supuesto de que la eficacia crítica está garantizada por una desigualdad intelectual entre la escena y la platea.

Del mismo modo que *Terrenal* admite pensar la experiencia del espectador en función de la eficacia mimética y ética de la obra, *Petróleo* del grupo Piel de lava² nos puede ayudar a explicar a qué nos referimos cuando hablamos de la eficacia estética de la obra. *Petróleo* recrea la cotidianeidad de cuatro trabajadores que conviven a la vera de un pozo de petróleo en la Patagonia argentina. Como en *Terrenal*, se trata de personajes aislados puestos ahí por alguien –en *Petróleo*, el representante de la empresa petrolera –quien, en este caso, queda confinado a la extraescena. Lo que da inicio al conflicto es la llegada de un nuevo integrante al equipo.

2. Piel de lava está integrado por Elisa Carricajo, Pilar Gamboa, Laura Parades y Valeria Correa, acompañadas en este caso por la dirección por María Laura Fernández.

La escena se configura en una superposición de contenidos de experiencias; opera en los cuerpos de las actrices una suerte de juego de transparencias entre imágenes de lo masculino y de lo femenino social y culturalmente reconocibles que se tensionan con la caracterización y el vestuario. Imágenes que remiten a los modos de ser y estar de mujeres y varones, pero también de artistas y trabajadores. Esta superposición de contenidos de experiencia que se desparraman en la escena bajo la forma de prendas de vestir, de prótesis y accesorios, de gestos recurrentes, de maneras de moverse o de hablar, es el modo que este grupo creativo encuentra de sustraerse a los lugares asignados, sometiéndolos a un desplazamiento constante. En este sentido acontece en *Petróleo* un cambio de trayectoria, un golpe de timón de los modos de entender la relación entre la escena y los espectadores. Tal golpe de timón consiste en aprovechar las limitaciones miméticas y éticas de la escena en función de una eficacia estética.

Son actrices que actúan varones desde los bordes de su propia feminidad. Se trata de ver cómo la masculinidad habita en cuerpos femeninos –a través de barbas, gestos y palabras–, pero también desde qué posiciones los cuerpos femeninos habitan la masculinidad cuando parten de condiciones equitativas que existen a pesar del reparto de roles asignados y de valores adquiridos. Se trata de un grupo de mujeres artistas que está dispuesto a compartir con un grupo de personajes masculinos el placer de acariciar un tapado de piel, la sensación que provoca calzarse unos zapatos de tacos altos, la potencia catártica de una confesión melodramática, es decir, aquellas experiencias que en una repartición dada de lo sensible aparecen con exclusivas de las mujeres.

Porque se hace perceptible ese punto de partida igualador, no podemos decir que los personajes de esta historia respondan a formas estereotipadas; es evidente que responden a gestos situados, es decir, a aquellos aspectos de los varones en los que una mirada singular y discontinua se detiene, una mirada abierta que colabora en la construcción de nuevas subjetividades.

En pleno auge de los movimientos feministas y de disidencias sexuales, con un estreno que coincide con el debate sobre la ley de aborto, *Petróleo* se sustrae a la tentación de poner el acento en la denuncia; se sustrae a la tentación de fortalecer una relación de causa-consecuencia entre la escena, la interpretación del público y una cierta configuración de la vida colectiva, y lo hace abordando la lucha de géneros desde el propio modo de producción, como el cuestionamiento a la distribución de roles. Este cuestionamiento desborda la representación hacia una sensorialidad que difiere de aquella que el sistema de dominación impone. Se trata en definitiva de transitar el tejido de la experiencias sensibles de “estar siendo” mujeres u hombres –pero también de “estar siendo” artistas y espectadores– en busca de formas que den cuenta no de la dominación sino de la equidad.

Pensar lo masculino y lo femenino como espacios sociales y culturales a habitar en igualdad de condiciones, implica entre otras cosas romper con la identificación biologicista entre cuerpo y género, pero más profundamente es la verificación de la igualdad de las inteligencias (en el sentido amplio en el que Rancière entiende inteligencia) que opera más allá de la división de lo sensible entre mujeres y varones. Lo interesante es que esta verificación de la igualdad de las inteligencias opera también con relación a la división de lo sensible dada entre artistas y espectadores.

La escena no sabe más que los espectadores sobre las consecuencias del orden patriarcal o sobre los beneficios de su caída y no necesita enunciar la indisoluble relación entre un orden de clases y un orden de géneros igualmente neoliberales. En la escena no hay una deconstrucción o una parodia de estereotipos en función de una consigna inversamente estereotipadora o paródica, lo que hay es un montaje de restos patriarcales que afectan la vida de mujeres y hombres. Es la participación en la configuración de ese montaje desde el hacer y desde el mirar, la confianza en la facultad mimética de artistas y espectadores, lo que hace del acontecimiento teatral una experiencia emancipadora.

En este sentido, las *Piel de lava* ofrecen uno de los finales más políticamente significativos del teatro argentino actual. Después de la representación de un acto de desobediencia grupal, los personajes comparten con los espectadores una detención silenciosa que en su extensión habilita un tiempo que no es el de la mediación referencial ni el de la inmediatez ética sino el de la reconfiguración estética de la experiencia: durante aproximadamente un minuto la escena *se detiene y mira* y en esa detención explícita la equidad cognitiva, emotiva y hedónica que la vincula con la platea. Los personajes se despojan de los mandatos de género y de clase: están ahí, sin hacer nada; las prótesis masculinas están sobre la mesa o desajustadas, el vestuario pierde

su funcionalidad genérica, etaria o de clase, los gestos profundizan su ambigüedad. Lo más interesante es que esa detención resulta un acto compartido con los espectadores: mirándolos en silencio –y dejándose mirar– superan la desigualdad que funciona como principio entre el “hacer de la escena” y el “mirar de la platea”.

Así, se habilita la posibilidad de que el espectador se reconozca hacedor de su mirada sosteniéndole la mirada a la escena. La experiencia propia del espectador –detenerse y mirar– sube al escenario sin que este se mueva de su butaca.

A modo de cierre del desarrollo propuesto al inicio, podemos decir que el mirar del espectador es una acción asimilable a otras formas de reconfiguración de la experiencia, a otras actividades como la artística, que están sostenidas por la capacidad emancipadora de asociar y disociar imágenes, es decir, de poner en funcionamiento la facultad de crear semejanzas desafiando lo dado. Se hace necesario comprender que en la recepción teatral, al igual que en la creación, el sentido no se constituye en una progresión de acontecimientos e ideas ni en una deconstrucción de discursos sino en la reconfiguración estética de la experiencia cuya condición de posibilidad es detenerse y mirar.

Bibliografía

- » Benjamin, W. (1991). “La enseñanza de lo semejante”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara: 85-89.
- » Benjamin, W. (1989). “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus: 175-191.
- » Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Crary, J. (2008). *Suspensiones de la Percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.
- » Ferreyra, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Buenos Aires: UNGS.
- » Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- » Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes.
- » Shaeffer, J.-M. (2018). *La experiencia estética*. Buenos Aires: la marca editora.

