

Dispositivos de visibilidad en las propuestas teatrales de los grupos Kamar, Ob Caenum y Los Toritos



Nicolás Perrone

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

luisnicolasperrone@gmail.com

Fecha de recepción: 27/03/2020. Fecha de aceptación: 22/04/2020.

Resumen

Numerosas prácticas teatrales ponen en cuestión la lógica tradicional de la representación. En virtud de esto, podemos analizar que los diversos dispositivos de visibilidad que emplean tienden a producir lo que, en términos de Rancière, se denomina un reparto de lo sensible. A partir ciertas propuestas del filósofo, podemos considerar que las obras de arte en general establecen un recorte sobre el territorio material y simbólico, estableciendo nuevas relaciones de espacio y tiempo y de aquello que es mostrable. Esto les otorga un carácter netamente político, en la medida en que producen una redistribución de lo común. En este sentido, el arte vendría a funcionar como el dispositivo que hace posible esas visibilidades. En este trabajo, nos interesa esta problemática en relación con las propuestas estéticas de tres grupos teatrales: Kamar (La Rioja), Ob-caenum (San Juan) y Los Toritos (Mendoza). Las diversas poéticas que abordan los elencos contribuyen a la reflexión sobre la teatralidad como dispositivo de visibilidad de formas no ajustadas a la norma de la mimesis y de redistribución de las relaciones actor-espectador, constituyentes del hecho teatral.

Palabras clave: dispositivo de visibilidad, reparto de lo sensible, emancipación, Rancière, Kamar, Ob-caenum, Los Toritos

Visibility Devices in the Theatrical Proposals of the Groups Kamar, Ob Caenum and Los Toritos

Abstract

Many theatrical practices call into question the traditional logic of representation. By virtue of this, we can analyze that the various visibility devices they use tend to produce what, in Rancière's terms, is called a distribution of the sensible. Starting from certain proposals of the philosopher, we can consider that works of art in general establish a cut over the material and symbolic territory, establishing new relationships of space and time and of what can be shown. This gives them a clearly political character, since

they produce a redistribution of the common. In this sense, art would come to function as the device that makes these visibilities possible. In this paper, we are interested in this problem in relation to the aesthetic proposals of three theatrical groups: Kamar (La Rioja), Ob-caenum (San Juan) and Los Toritos (Mendoza). The different poetics of each one contribute to the reflection on theatricality as a visibility device in ways not adjusted to the norm of mimesis and of redistribution of actor-spectator relations, proper of the theatrical event.

Keywords: Visibility Device, Distribution of the Sensible, Emancipation, Rancière, Kamar, Ob-caenum, Los Toritos

Introducción

Los trabajos de Rancière vinculan de manera indisoluble el arte y la política. Ambos constituyen formas de división de lo sensible y dependen de un régimen específico de identificación. En rigor, el término arte no designa, para el autor, un concepto universal unificador de las diversas prácticas artísticas, pues esto anularía su singularidad. El arte, entonces, es un dispositivo de visibilidad. Cada práctica artística funciona como un modo de exposición, de hacer visible algo, y aquí es donde se encuentra su implicancia política. En tanto dispositivo de visibilidad y exposición, el arte opera un recorte material y simbólico sobre el ámbito de lo sensible, lo cual constituye una cartografía particular sobre los modos de producción creativa. La política, por su parte, también realiza un recorte sobre el ámbito del *sensorium*, por lo cual, la vinculación entre ambos se halla en esa misma operación de distribución de la experiencia y no meramente en la transmisión de un contenido ideológico específico.

La estética, por lo tanto, ya no designa para el autor una disciplina, sino un régimen de identificación del arte. Pero no es el único. Justamente, lo que intenta mostrar Rancière es que lo que consideramos como arte está supeditado a un sistema de individualización particular. “Fundar el edificio del arte significa definir un cierto régimen de identificación del arte, es decir, una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte” (Rancière, 2011b: 39). De acuerdo con esto, Rancière distingue tres regímenes: régimen ético de las imágenes, régimen representativo de las artes y régimen estético del arte. En el primero de estos regímenes, el ético de las imágenes, no existe arte propiamente hablando, ya que éste se encuentra subsumido por las imágenes, su función veritativa y los efectos sobre los modos de ser de los sujetos, lo cual impide que aquel se individualice como tal. El régimen representativo se mueve en el plano de la imitación y genera una normatividad específica del arte, en la cual la forma se impone sobre la materia para lograr la apariencia de verosimilitud. Finalmente, el régimen estético desplaza la función normativa del arte y permite pensarlo como singularidad y estableciendo una confusión saludable con otros modos de hacer (cfr. Rancière, 2014: 31-45). Este último es, precisamente, el que permite pensar la noción de estética como política, pues se refiere al arte como “una cierta forma de aprehensión sensible” (Rancière, 2011b: 39).

Dado este panorama teórico, podemos interpretar las formas de aprehensión sensible del teatro enmarcándolas en el régimen estético de las artes y en vistas a la producción de dispositivos de visibilidad. Nos interesa, entonces, pensar los dispositivos teatrales a través de la singularidad de los trabajos elaborados por tres grupos independientes que realizan labores de investigación y experimentación teatral: *Panóptico* (2002) del elenco Kamar (La Rioja); *Variaciones I, II, III* (2011, 2012,

2013) del grupo Ob Caenum (San Juan) y *Usted, el crimen está en la mente* (2013, de la compañía Los Toritos (Mendoza). Cada uno aborda el dispositivo de exposición de manera diversa y produce su propio reparto de lo sensible. Según esto, las políticas del teatro se dan en el ámbito de la singularidad de la producción artística. Cabe aclarar que se toman estos tres trabajos por pertenecer a ámbitos de producción poco estudiados dentro de Argentina y por hallarse en el margen de los centros de análisis legitimados por las instituciones. Además, porque el elemento en común entre las disímiles propuestas de estos colectivos es la labor de experimentación y de búsqueda de poéticas de ruptura con la representación, siempre enmarcadas en el norte de la configuración de una ética y política del teatro que ahonde los modos de subjetivación, de hacer y de percibir.

Reparto de lo sensible y dispositivos de visibilidad

Cuando Rancière emplea la noción de “reparto de lo sensible” se refiere a un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière, 2014: 19). Esto muestra que existe una división del espacio y el tiempo, un modo de ocupar el lugar común a través de formas de ser, de hacer, de decir y de aparecer. Esta “distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra” (Rancière, 2011b: 34) expresa la confluencia entre estética y política. Esta categoría es interesante por cuanto muestra que el reparto de lo sensible implica un recorte que, a la vez, deja algo excluido. Lo que se hace visible en el conjunto de lo común, lo hace separándose de otras partes que deja postergadas. Entonces, se hace necesario pensar que una operación de visibilidad puede reconfigurar constantemente ese espacio político dentro del cual algunas cosas se exponen y otras luchan por ser expuestas. El arte, en tanto dispositivo de visibilidad, puede mostrar configuraciones nuevas de la experiencia sensible que antes no eran plenamente visibles. Por lo tanto, no hay manera de separar la operación artística de la política. Su vinculación es co-implicativa.

Por otro lado, Deleuze describe los dispositivos como un conjunto multilineal, dentro del cual se hallan una serie de dimensiones como “las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación. Los dispositivos son (...) máquinas de hacer ver y de hacer hablar” (2007: 306). En este sentido, es posible pensar las diversas poéticas teatrales como un intento de configurar un dispositivo de visibilidad específico, esto es, como la producción de un sistema particular a través del cual se ponga de manifiesto un modo de mostrar y un modo de enunciar. Estas modalidades configuran el espacio de lo sensible como un entramado de relaciones que producen sus propios dispositivos a través de los cuales se evidencian contenidos específicos. Por lo tanto, un dispositivo de visibilidad define una poética en la medida que propone un recorte singular sobre el *sensorium*.

En la obra *Panóptico* (2002), del grupo riojano Kamar, todo el recinto donde acontece la obra se transforma en parte del dispositivo teatral. Las gradas se montan de manera circular alrededor de un espacio que funciona como escenario, es decir, se transforman en un mecanismo que rodea el espacio de desarrollo de la acción teatral. Esta disposición involucra al espectador en la obra en el sentido del desplazamiento de la mirada tradicional sobre el escenario. Al mismo tiempo, cada uno de los asistentes se encuentra aislado del resto, pues pequeñas planchas de madera lo encierran en el espacio individual de su asiento. De este modo, el espectador no puede ver a quiénes tiene alrededor, sino solamente al espectador enfrente suyo en la disposición circular. Únicamente los actores adquieren una visión panóptica de la audiencia, invirtiendo el sistema de jerarquía de visibilidad. Además, los artistas

pueden salirse del círculo y trabajar por detrás del observador, lo cual produce una desjerarquización aún mayor del sistema perceptual de la obra. Esto mismo constituye un reparto de lo sensible, donde se ven redistribuidas las funciones y jerarquías de la visión. Al mismo tiempo, el espectador se hace partícipe, de cierta manera, del dispositivo escénico pues, en última instancia, lo puesto en cuestión es quién ocupa realmente el lugar de observador.



Panóptico - Elenco Kamar – Foto: Ariadna Mariel Leguizamón

El colectivo sanjuanino Ob Caenum se caracteriza por generar espacios escénicos inmanentes. La luz y el sonido no proceden de los implementos técnicos externos al mismo escenario donde se desarrolla la acción, sino que son manipulados desde la escena por los actores. La propuesta del elenco se encamina a lograr un máximo de visibilidad del dispositivo y artificio de la obra. En este sentido, todo lo que ocurre en escena y lo que usualmente sucede detrás de ella (manipulación de la luz y el sonido, aparición de elementos de utilería, etc.) se muestra al espectador sin ocultar nada de la maquinaria escénica. En la trilogía *Variaciones I, II y III* (2011, 2012, 2013), por ejemplo, la disposición de la escena está delimitada y encuadrada por cables conectados a laptops, lámparas y proyectores, que son utilizados desde el interior de la escena por los mismos *performers*. Esta disposición reconfigura la división usual de lo sensible, donde no hay diferencia entre lo visible y lo invisible para el espectador, sino que éste observa la maquinaria desnuda que configura la escena. Asimismo, produce nuevas relaciones en el tiempo, que no son ya las normalizadas, pues el trabajo de los actores tiende hacia una lentitud que lleva a forzar la percepción del espectador en un esfuerzo mayor por adentrarse en la materia de la obra. El ritmo se dilata produciendo una temporalidad particular en la que pareciera que nada ocurre. En efecto, nada ocurre en el sentido del desenvolvimiento de una linealidad narrativa, sino que el acontecimiento aparece en acciones asignificantes (en tanto no narrativas), que tienden a la producción de imágenes visuales y sonoras superpuestas. Por otra parte, el dispositivo de visibilidad está estructurado a partir de una reescritura de la escena, en la cual el texto (originariamente tomado del libro *Polvo* de Gabriela Halac) está intervenido por otros textos (reescrituras del mismo grupo), adoptando una forma sumamente fragmentaria y las acciones son también pequeños fragmentos performáticos. Esto permite un dispositivo de quiebre con la lógica tradicional de la representación.



Variaciones - Colectivo Ob Caenum – Foto: Milagros Arias

La compañía mendocina Los Toritos, por su parte, tiene la particularidad de reducir al máximo posible el dispositivo de exposición, haciéndolo circular de manera casi exclusiva por el cuerpo del actor. En rigor, la apuesta está en la producción de una nueva corporalidad que, pasando por los actores, agencia los elementos escénicos (escenografía, utilería, luz, sonido) en un uso no instrumental ni decorativo de los mismos. Por ejemplo, en la obra *Usted El crimen está en la mente* (2013), la única escenografía-utilería, es una estructura de metal en forma de pirámide trunca de 1.50 m. de altura, intervenida con un entrelazado de telas que forman una especie de telaraña sobre cada una de las caras. El actor ingresa y sale de manera continua por ella y la manipula como si fuese una extensión de su propia carne. El cuerpo se agencia a este instrumento, pues los desplazamientos del actor ponen en movimiento la escenografía, la cual pierde su función representativa o ilustrativa y entra en movimiento alrededor de la escena conforme el cuerpo del actor se mueva. La corporalidad, entonces, ya no es sólo la de los límites físicos del actor, sino que se extiende en el dispositivo escénico. La utilización de este sencillo implemento contribuye a la configuración de una corporalidad que, en términos deleuzianos, se vincula con la del cuerpo sin órganos. Es decir, ya no hay un cuerpo colonizado por la organización del organismo en funciones preestablecidas, sino que esa misma organización es reconfigurada en el agenciamiento con lo no orgánico. Todo en escena *hace* cuerpo. A la vez, la individuación no se circunscribe a la corporalidad del actor, sino que este se agencia al dispositivo escenográfico y con él produce afecciones del orden de la lentitud y velocidad que contribuyen a la construcción de un cuerpo desnormalizado y de intensidades. En este sentido, el reparto de lo sensible está atravesado por el trabajo del cuerpo, la experimentación sobre el mismo, y la propuesta de una corporalidad que afecta la del espectador mismo, en tanto el circuito de las intensidades se muestra en imágenes que no representan lo que se dice en la palabra, permitiendo la función del espectador como decodificador de ese material que *a priori* no es significativo.



Usted *El crimen está en la mente* - Compañía Los Toritos – Foto: Bernarda Hopp Ansaldi

Esta redistribución de funciones es uno de los aspectos políticos que estamos pensando en términos de Rancière. Los recortes particulares que las obras realizan sobre el *sensorium*, ponen de manifiesto visibilidades, formas de decir y de hacer que redistribuyen lo sensible en operaciones donde los cuerpos habilitan otras voces y mostraciones.

Hacia un espectador emancipado

Uno de los conceptos ranciereanos que resulta de particular interés para el estudio de estas prácticas teatrales es el de “espectador emancipado”. El filósofo quiere mostrar la necesidad de subvertir la relación de pasividad establecida en un régimen que sitúa al espectador en un lugar de mera receptividad y decodificación de un discurso previamente establecido por los artistas. Aquí es evidente el cuestionamiento al teatro como un territorio de mera contemplación. Si en la misma raíz de la palabra teatro se encuentra implicado el acto del observar, es necesario, entonces, desvincular esa estructura de la mirada reducida al acto de comprensión del sentido de manera pasiva y acrítica. Por el contrario, la palabra que circula en el hecho teatral tiene que poder configurarse en una nueva relación que dé cuenta de lo que está contenido en la misma noción de drama, esto es, la acción. De acuerdo con esto, el espectador debe devenir

activo. “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 deben ser movilizados” (Rancièrre, 2011a: 11).

Rancièrre recuerda que esta inversión tuvo dos grandes postulados en el siglo XX, a través de las propuestas de Bertolt Brecht y de Antonin Artaud, aparentemente contrapuestas. En el caso del primero, la intención era producir la distancia entre la escena y el espectador, evitar la identificación con la misma, para conseguir un tipo de espectador que devenga en investigador crítico y pensante. En el segundo caso, en cambio, la apuesta es por la abolición de la mencionada distancia. Artaud pretende lograr que un espectador no sea tan solo un observador racional, sino que sea arrastrado por el flujo vital de la energía que aparece sobre el escenario. No obstante, Rancièrre se percató correctamente de que, a pesar de las modalidades contrapuestas de estas posturas, lo que persiste en ambas es el problema de la distancia. Ella permite que exista un recoveco emancipador donde el espectador se vuelve activo, al no quedar confinado a los límites que constituyen la hegemonía de la mirada codificadora. Es decir, en cualquiera de los casos, los asistentes al hecho teatral deben inmiscuirse en la acción. Esto no significa que simplemente se hagan partícipes *de facto* de la escena, como ocurre en numerosas prácticas teatrales que abogan por una participación de la audiencia. En realidad, la actividad del espectador se configura en su nueva posibilidad de ser un constructor de interpretaciones. El discurso, en este caso, queda abolido como una instancia unidireccional. Esto permite un corrimiento, además, de la propia distinción entre activo y pasivo. El espectador se ubica en la tensión entre ambos, haciéndose partícipe de la comunicación por medio de la posibilidad de interpretar, de ser una especie de subjetividad que traduce gestos, palabras, imágenes. Rancièrre considera que esto recupera el enorme potencial de comunidad que abriga al teatro, pues “el teatro es una forma comunitaria ejemplar. Conlleva una idea de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancièrre, 2011a: 13). De esta manera, el teatro puede restaurar su primigenia función de asamblea, lo cual nos hace comprender de manera más cabal su horizonte político.

Ahora bien, consideramos que los dispositivos de visibilidad de los elencos teatrales abordados, se hallan en consonancia con esta lógica rancièrreana de la emancipación. En el caso del grupo Kamar y su obra *Panóptico*, encontramos un constante fluctuar por los límites de las tensiones entre la producción de la distancia y la abolición de la misma. Por ejemplo, en numerosas escenas los actores intervienen el discurrir del texto con citas del *Manifiesto comunista* de Marx o de *Vigilar y castigar* de Foucault. En otra de ellas, descubren panfletos con los rostros del Che Guevara, Gramsci, Marx o Fidel Castro. Todos estos momentos quiebran el aura de rito de la obra y separan al espectador de la identificación con los personajes. Así, los espectadores se ven en la posición de tener que interpretar eso; quizás como una arenga a la toma de consciencia de clase o tal vez como libre construcción del sentido en virtud de lo visto, lo sentido y la propia perspectiva ideológica. Sin embargo, la distancia producida es constantemente diluida por el mismo dispositivo escénico que reúne a los asistentes alrededor de la escena en esa especie de celda que supone cada una de las butacas. Por lo tanto, el espectador está literalmente en la escena y, si bien no participa de las acciones concretas, eso lo obliga a quebrar la lógica tradicional del observador y le permite ahondar por otras percepciones.



Panóptico - Elenco Kamar – Foto: Milagros Arias

El elenco Ob Caenum considera que el espectador es un elemento fundamental del hecho teatral, que viene a completarlo. En este sentido, su objetivo es producir una participación activa por medio de la movilización de los sentidos, que contribuya a la producción de ideas con las que él mismo pueda entablar un diálogo. En la obra *Variaciones*, vemos constantemente un desafío a la percepción, dada, por ejemplo, a través de repeticiones de sonidos y superposición de los mismos. Hay escenas en las que los actores emplean instrumentos analógicos para grabar y yuxtaponer voces en escena, creando ambientes donde la repetición y variabilidad del sonido despega la circulación del discurso de la linealidad. En otras, la utilización de una cámara para filmar objetos parciales de los cuerpos y proyectarlos en tiempo real, contribuye a la construcción del dispositivo escénico como una búsqueda de percepciones y afectos y no como la construcción de un sentido racional. De este modo, hay un juego constante

de la distancia, de la creación de intersticios donde el espectador debe inmiscuirse para formar parte activa del drama, a modo de un intérprete emancipado de las formas de representación, como alguien que reconstruye y resignifica constantemente el discurso ya deconstruido sobre la escena.



Variaciones - Colectivo Ob Caenum – Foto: Milagros Arias

Respecto a la compañía Los Toritos, el dispositivo de visibilidad tiende con mayor frecuencia a una abolición absoluta de la distancia, pero siempre efectuando la tensión entre supresión y producción de la misma, sobre todo porque hay un cuidado muy grande de que el trabajo no conduzca necesariamente a la pura identificación con los personajes o la situación. Al presenciar un trabajo corporal de gran intensidad en todas sus obras, el espectador puede entrar en una suerte de atmósfera compartida con los artistas, donde los flujos de fuerzas, la extrañeza de los movimientos de los cuerpos y las modificaciones de la voz, lo ponen en presencia de las energías vitales en un teatro que roza la intencionalidad artaudiana. Sin embargo, esta lógica produce al mismo tiempo una distancia, pues la corporalidad extracotidiana de los actores sustrae al espectador de la mimesis y lo obliga a configurar por su cuenta la interpretación de lo que ve. Por ejemplo, en la obra mencionada al comienzo (*Usted El crimen está en la mente*), es posible que el espectador siga una trama discursiva que se presenta en el relato, pero el trabajo del cuerpo no es representativo de tal discurso, por lo cual el público puede verse confundido, pero, a la vez, realizar sus propias apropiaciones del discurso, y significar las acciones por su cuenta. El trabajo con el dispositivo escenográfico, que en principio es simplemente de composición y asignificante, adquiere en la subjetividad del espectador el valor de símbolo y cuaja en significaciones tales como que es una cárcel, la mente del personaje, el entramado de su deseo o una prisión interna, entre otras apreciaciones recogidas en el diálogo con espectadores luego de algunas funciones. Asimismo, la distancia opera en elementos disruptivos. Por ejemplo, por momentos el ritmo de la obra mantiene una velocidad constante y luego es interrumpido por un cambio repentino en la velocidad, la entonación y el movimiento. Esto permite hacer proliferar diferencias y fugas de posibles identificaciones. A veces, el discurso se ve intervenido por cambios de matices y tonos en palabras arbitrarias, que le otorgan un énfasis que no necesariamente se condice con la acción o la narración. En esa medida, el espectador absorbe de manera activa la propuesta en un ejercicio propio de interpretación y lectura del acontecimiento escénico.



Usted El crimen está en la mente - Compañía Los Toritos – Foto: Agustín Morales

En todos estos casos vemos diferentes formas de aparición de las tensiones de la distancia en virtud de la configuración del espectador. Lo que resulta particularmente cierto es que, si se ésta se suprime, desaparece el espectador como un otro con el que se entabla un diálogo, en cuyo caso se cae en una política del teatro unilateral y, en consecuencia, autoritaria. La condición de emancipación del espectador se abre en esa distancia, en las tensiones que ella genera, y produce un modo de comunidad y un reparto de lo sensible nuevo, dentro del cual desaparece la diferencia entre la mirada autorizada o capaz y la obediente o incapacitada.

Estas prácticas teatrales, con sus singularidades específicas, muestran una vía política que habría que llamar, más bien, micropolítica. Precisamente, la reconfiguración de los espacios, tiempos y modos de hacer, adopta visibilidades diferentes en el dispositivo de cada grupo. Esto muestra que cada obra construye su propia cartografía, lo cual nos conduce a pensarlas de manera micropolítica, considerando la particularidad de la que emergen. Esta aclaración es necesaria para comprender que el aspecto político de las obras de arte no se reduce meramente a su potencial revolucionario, ni se ubica tampoco en la vereda de la autoconservación de la obra como entidad autónoma. Rancière piensa esto en clave de arte crítico. El arte crítico muestra la tensión entre una visión de las obras de arte como parte de un programa de revolución estética, que tendería a fusionar la vida con el arte, y aquella otra que las considera de manera puramente autónoma, donde éstas estarían separadas de aquello que no se considera parte del mundo del arte. “Lo sensible heterogéneo de que se nutre el arte de era estética puede encontrarse en cualquier lugar y principalmente en el terreno mismo del que los puristas querían alejarlo” (Rancière, 2011b: 64). El arte crítico, justamente, no separa lo artístico de lo no artístico, los vuelve indiscernibles, al tiempo que conserva su autonomía; esto quiere decir que no escinde la sensorialidad estética de otras formas de experiencia. “Debe extraer de las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas, las conexiones que provoquen la inteligibilidad de la política. Y debe extraer de la soledad de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo” (Rancière, 2011b: 60). En este sentido, el arte crítico rompe con la visibilidad establecida en un reparto específico de lo sensible, o, lo que es lo mismo, en la distribución normalizada de lo sensible, superponiendo las capas de lo legible y lo no legible.

Finalmente, estos planteos ponen en evidencia la importancia del disenso en la política que es inherente al régimen estético del arte. Como afirma el mismo Rancière:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. (Rancière, 2011a: 51-52)

Lo que quiere mostrar Rancière es que la política radica en el desacuerdo inherente al conjunto de individuos, pues éste cuestiona las estructuras de dominación que copan todo el ámbito de lo sensible, es decir, el reparto que asigna lugares de capacidad e incapacidad, de saber e ignorancia, etc. Hay un supuesto de igualdad como punto de partida en el pensamiento ranciereano de la emancipación. En consecuencia, un espectador no alcanza tal estado de emancipación porque sea conducido por una voluntad privilegiada, por un discurso autorizado que lo saque de su ignorancia; más bien, el juego se da en la interrupción de ese orden en virtud de la fuerza de lo múltiple. El arte, como dispositivo de mostración, pone de relieve que la singularidad inherente a las obras de arte es posible debido a la inexistencia de modelos paradigmáticos de presentación. Esto quiere decir que tampoco existen modalidades ejemplares de interpretación, y que los espectadores y los artistas se hallan en una relación transversal, que pueden entablar un diálogo de iguales dentro de una comunidad especial, que es la que abre la obra de arte. La emancipación radica en la posibilidad de apropiarse de la palabra, de las imágenes, de los gestos, de los símbolos y reconfigurar la división de lo sensible, aboliendo la desigualdad entre sujetos portadores de un saber liberador y sujetos receptores de tal saber. El espectador intérprete resignifica el espacio de lo sensible en el acto de apropiación e involucramiento en ese *sensorium*, como miembro de una nueva comunidad del disenso, en la que puede subjetivarse políticamente.

Conclusión

Por medio del análisis de las tres obras propuestas y a la luz de ciertos conceptos rancierianos, podemos entender que algunas prácticas teatrales contemporáneas se ubican en tensión con la lógica tradicional de la representación. En virtud de esto, los trabajos analizados dejan en evidencia la apuesta por la constitución de dispositivos de visibilidad que permitan hacer emerger en el acontecimiento teatral un nuevo reparto de lo sensible. Los diversos modos de proponer el abordaje de lo visible y lo invisible, de lo que toma voz y hace cuerpo, de la organización del tiempo y el espacio, muestra que la teatralidad irrumpe de manera política cuando puede producir recortes sobre el *sensorium* que permitan reorganizarlo de otro modo y hacer aparecer otras modalidades de visibilidad. Esto, a su vez, permite referir la función espectacular en el marco de la emancipación, a partir de la cual los sujetos que offician de observadores devienen activos. Dicha actividad consiste en la operación de intervenir como intérpretes autorizados a partir del ejercicio de distancia que se tensa en cada una de las propuestas. Al diluir la diferencia entre discurso autorizado y desautorizado, el teatro se presenta como instancia política de generación de comunidad o asamblea, donde el sentido circula de manera horizontal y múltiple entre todos los integrantes de dicha asamblea: espectadores y artistas.

Bibliografía

- » Deleuze, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? En: Deleuze, G. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. (pp.305-312). Valencia: Pre-Textos
- » Rancière, J. (2011a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- » Rancière, J. (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- » Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo