

Comunicación, crítica e investigación en artes escénicas

José Ignacio LORENTE BILBAO
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
eneko.lorente@ehu.es

Recibido: 11/11/2012

Aceptado: 17/06/2013

Resumen

La crítica cultural se ha configurado tradicionalmente como una narrativa de la apreciación y del juicio estético destinados a orientar el gusto del espectador. Pero con la progresiva implantación de un modelo de espectáculo orientado a públicos masivos, la crítica periodística se ha enfocado hacia la creación y consolidación de audiencias, un dispositivo destinado a identificar hábitos de consumo cultural, a estabilizar criterios de comunicación del espectáculo y a orientar el pensamiento y las prácticas escénicas, en el contexto de mercados y políticas culturales precisas. Esta economía política del espectáculo ha contribuido a la uniformización de la oferta, en detrimento de la diversidad de las prácticas escénicas, así como a la habituación del público al espectáculo lastrado por una concepción dramaturgica alejada de los procesos de escenificación y teatralidad contemporáneos¹.

Palabras clave: crítica, investigación, comunicación, artes escénicas, estudios visuales

Communication, Criticism and Research in Performing Arts

Abstract

Cultural criticism has traditionally configured as a narrative of aesthetic appreciation and judgment to guide the viewer's perception. But with the gradual implementation of a spectacle model oriented to mass publics, journalistic criticism has focused on the creation and consolidation of audiences, a device intended to identify cultural consumption habits, to stabilize the criteria of communication of spectacle and ultimately to guide the thinking and performance practices in the context of political and cultural markets. The political economy of the spectacle has contributed to the standardization of the offer, to the detriment of the diversity of performance practices and the habituation of the public to an spectacle ballasted by a dramaturgical conception away from the contemporary staging and theatrical processes.

Keywords: criticism, research, communication, performing arts, visual studies

Referencia normalizada

LORENTE BILBAO, José Ignacio (2013): "Comunicación, crítica e investigación en artes escénicas". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 19, Núm. 2 (julio-diciembre), págs.: 1029-1045. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estudios visuales e investigación crítica. 3. La puesta en escena y la mirada implicada; 3.1. La puesta en escena y la distancia espectacular; 3.2. La escena contemporánea y el disenso. 4. Conclusiones. 5. Referencias.

1. Introducción

Las artes escénicas constituyen un campo de prácticas artísticas cuya manifestación contemporánea desborda los límites disciplinares heredados de la tradición y se orienta

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación EHU10/28, de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, con título Dramaturgia, puesta en escena e intermedialidad. Análisis crítico del concepto de puesta en escena desde la perspectiva de los estudios visuales".

hacia la experimentación de formas y de artefactos expresivos que abren nuevas perspectivas en la crítica, la comunicación y la investigación de los objetos escénicos.

El proyecto escénico moderno cuestionó y sometió a revisión crítica la dramaturgia clásica y el modelo comunicativo subyacente, orientado hacia la manipulación del espectador bajo los principios de la mimesis, la causalidad y la identificación. Aquel dispositivo escénico se asentaba en la asunción de que la adecuación mimética de la representación al mundo, y a la acción humana en él, constituían el grado de verdad y el sustento formal de la belleza del espectáculo escénico. Y todo ello desde la convicción de que la organización de la dramaturgia debía basarse en la necesidad y en la lógica causal que encadena las acciones y sus efectos, así como en la búsqueda de la identificación del espectador con el drama que se desenvuelve en la escena.

La escena contemporánea, por su parte, se ha propuesto confrontar la distancia estratégica sobre la que descansaba el espectáculo y regulaba la relación con el espectador. Este programa contemporáneo se desarrolla en una doble dirección. De un lado, trata de cuestionar los elementos de la convención escénica, desde el espacio, hasta el cuerpo y la temporalidad, mediante procedimientos performativos que, al mismo tiempo que someten a crítica los principios dramáticos y despojan la escena de todo elemento accesorio, plantean un diálogo abierto con el espectador. Por otro lado, este mismo pensamiento crítico plantea la puesta en escena como una estrategia destinada a interpelar la competencia del espectador, con el pretexto de múltiples lecturas posibles, confrontando y sometiendo a reflexión los códigos y el dispositivo comunicativo implícito en la relación espectacular.

Una de las paradojas de la crítica periodística del espectáculo escénico consiste en el ejercicio del juicio estético y cultural se realiza en torno a un acontecimiento que lastra esa concepción contemporánea lo escénico: el estreno. El estreno es un evento comunicativo, estratégicamente construido para dotar de visibilidad al espectáculo en los medios de comunicación, pero construido sobre la connivencia con la crítica y el espectador de que representa una fijación, la concreción de un momento del proceso creativo que será reproducido tantas veces como requiera su exhibición. Ahora bien, si la escena contemporánea reclama la idea de un proceso abierto a la participación del espectador, un proceso que se transforma y actualiza en cada encuentro del espectador con el espectáculo, difícilmente la crítica puede ejercer un juicio estético de una vez por todas, salvo que lo que juzgue no sea el espectáculo en sí, una determinada “representación”, sino más precisamente el pensamiento y la estrategia que performan ese encuentro entre el proyecto escénico y el espectador. Esa crítica incide, entonces, en el modo en que la obra, en cuanto práctica en curso, actualiza una mirada particular, una determinada inscripción en el régimen de distribución de lo sensible (Rancière, 1996), estos es, un reparto de espacios y de tiempos y de formas de actuación en ellos en torno a lo que ha sido definido y es percibido como común y consecuentemente también lo que ha sido interdicto, y con ello el reconocimiento y movilización, o la refutación, de ciertas competencias en el espectador para participar en el mismo. Esto era el teatro y lo escénico en sus orígenes, un lugar desde el que mirar y someter a la deliberación estética y política el acontecer ciudadano. Desde esta perspectiva, el gesto contemporáneo tiene su correlato en una crítica periodística del espectáculo que

atiende a ese encuentro en el que se establecen relaciones inéditas entre la experiencia escénica en curso y la experiencia del espectador estética, social y política del espectador.

La escena moderna ensayó la búsqueda de la “escena total” wagneriana mediante procedimientos de montaje (Meyerhold), de integración de diferentes materiales expresivos (Appia, Craig, Dalcroze), de composiciones escénicas que, a modo de partituras, refutaban la centralidad y estabilidad del texto dramático (Stanislavski, Vajtangov, Schönberg, Kandinsky), bien través de los más diversos dispositivos vanguardistas (Jarry, Piscator), bien mediante el recurso a procedimientos épicos y anti-dramáticos (Brecht) que refutaban la representación clásica.

Pero a partir de los años 60, no se trata ya tanto de incorporar al espectador a la escena, como pretendían los renovadores de la escena moderna, como de cuestionar el dispositivo espectacular en su globalidad, apelando a la cooperación del espectador “en acto”, para su realización. Para ello, la escena enmudece, agota la dramaturgia que animaba el proyecto escénico, teatral o coreográfico, y se hace el silencio, abriendo un profundo interrogante sobre la significación del lenguaje y de la palabra (Beckett), de la narratividad y del cuerpo (Antonin Artaud, John Cage, Merce Cunningham, Living Theatre) o de la acción desprovista del drama, contaminada por otras prácticas artísticas, plásticas y performativas (Fluxus, Wolf Vostell). La escena queda vacía (Jerzy Grotowski, Ann Halprim, Peter Brook) para llamar la atención acerca de la inmediatez de la acción, del cuerpo y del gesto en un espacio que ya no se configura ni como una escenificación del pre-texto dramático, ni como una escena separada, sino que se pretende estrechamente conectada con la vida. Frente a la autonomía del arte y de las fronteras entre las disciplinas artísticas, la escena contemporánea aspira a una “realidad total” (Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson, Pina Bausch), susceptible de significados plurales, abiertos, en permanente relación con otras cuestiones y prácticas artísticas y con la experiencia a la vez estética, sensible, y la competencia del propio espectador. Estas prácticas escénicas presentan “campos situacionales”, disponibles para abordajes y lecturas diversas, a través de las cuales el espectador puede establecer un diálogo singular con la propuesta escénica, abierto a todo tipo de resonancias y contaminaciones intertextuales (Richard Foreman, Jérôme Bal, LaRibot) e intertextuales (John Jesurum, Laurie Anderson, Angels Margarit). La intertextualidad se presenta aquí como el lugar estratégico donde se entrecruzan códigos, textos, lecturas y apropiaciones que reclaman una actividad interpretativa del espectador, atenta al proceso mismo en el que se desenvuelve la relación comunicativa y en el que el sentido de la experiencia escénica se mantiene en estado de continua reconstrucción.

De esta forma, las prácticas escénicas contemporáneas cuestionan los estrechos límites disciplinares en los que se asentaba la creación, la crítica y la comunicación de las artes escénicas, al tiempo que reclama nuevos abordajes críticos e interdisciplinares que, como los estudios visuales, enfocan la atención sobre nuevos objetos, métodos y procesos de creación e investigación artística.

En este sentido, la investigación en artes escénicas representa un campo emergente de investigación que trata de abordar los nuevos fenómenos y transformaciones que

se operan en el pensamiento y en las prácticas escénicas contemporáneas, implicando a sus participantes y asumiendo que las interrelaciones que se producen entre el sujeto y el objeto de la investigación forman parte sustancial de la misma. La hermenéutica y la interpretación constituyen el marco epistémico en el que ha venido desarrollándose buena parte de la investigación de las formas y discursos escénicos. Sin embargo, en el enfoque teórico y metodológico de la investigación y de la crítica de las artes escénicas se observa una fuerte dependencia de los diseños y procedimientos de análisis vinculados con las disciplinas académicas consolidadas. Así, por ejemplo, puede apreciarse un programa de investigación relevante en torno al texto dramático como objeto de investigación filológica, estética o histórica, en detrimento del estudio de los procesos de escenificación y de la teatralidad, de especial relevancia en la concepción de las prácticas escénicas contemporáneas. Otro tanto ocurre con la predilección por las escrituras coreográficas o por los aspectos constructivos y funcionales del espacio escénico, relegando concepciones más holísticas e integradoras de las relaciones del cuerpo, el movimiento y el espacio como objetos pertinentes para la investigación y el juicio estético.

En este contexto, las prácticas escénicas contemporáneas han generado un giro de alcance epistémico que afecta al modo de pensar, de apreciar y de investigar los procesos escénicos. Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares produciendo un prolífico diálogo entre los diferentes discursos y prácticas escénicas (teatro, danza, performance, audiovisual). Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar, característica de los estudios visuales, capaz de dar cuenta de la complejidad e hibridación de las prácticas y de los procesos de creación escénica.

Este trabajo indaga el modo en que la escena contemporánea plantea un juego de espejos entre las prácticas artísticas, la investigación, la crítica y la comunicación, requiriendo al objeto artístico que formule su propia teoría e inscribiendo este metalenguaje en el mismo. El proyecto de la creación escénica ya no consiste en la producción de un objeto inane, disponible para la apreciación del espectador a la espera de que éste tenga la capacidad de restituir el proyecto artístico que lo animaba, sino que se trata más bien de enfocar la práctica artística como un proceso cooperativo en el que la obra interpela la competencia del espectador, a la vez que moviliza un trabajo, una actividad espectadorial. Este espectador situado, *in loco*, se revela así como un modelo de acción, un sujeto del que preventivamente se anticipan ciertas competencias, al tiempo que se le niegan otras, y de cuya expectativa competencial deriva un reparto político de lo sensible, en función de la capacidad que se le reconoce y le autoriza a participar en la actualización del proyecto escénico. De esta forma, en tanto que el espectáculo clásico aspiraba a la catarsis y “depuración del alma” del espectador a condición de que se sometiera, identificándose, al dictado de la acción dramática puesta en escena, la escenificación contemporánea lleva inscrita su propia estrategia comunicativa, haciendo de ella la realización del proyecto teórico, del encuentro de una teoría y una praxis en torno a la cual se resuelve la relación espectacular. Desde esta perspectiva, lo contemporáneo del proyecto escénico no es su actualidad en sentido cronológico, sino su capacidad para someter a crítica la convención y la distancia

sobre la que se sustentaba el espectáculo clásico y, al mismo tiempo, para intervenir en ese reparto político de lo sensible, de la capacidad de percibir, de pensar y de actuar. Esta es la conmoción hacia la que se dirige la escena y el pensamiento contemporáneos. No ya la movilización de emociones a través de la representación, mimetizando la experiencia del espectáculo como si de una experiencia del mundo se tratara, sino una conmoción estética dirigida a la movilización intersubjetiva, de relación ética y política con la alteridad. En esta movilización ya no hay criterios apropiados que compartir, ni significados rectos que transmitir, sino una cooperación en curso, en proceso, cuyo resultado se resuelve a través de la regulación de ese encuentro con el otro.

Con este planteamiento, los estudios visuales desplazan el foco de interés de lo visible hacia lo visual, desbordando el marco disciplinar clásico en el que se inscribía la investigación de las artes (historia del arte, estudios literarios, medios de comunicación) y de la creación escénica (interpretación, dirección y dramaturgia), para interesarse por las prácticas escénicas como un nuevo objeto interdisciplinar de investigación. Como recuerda Mieke Bal, siguiendo la propuesta de Roland Barthes “no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El enfoque interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie” (Bal, 2003: 14) y de esta forma dar cuenta, bajo una nueva luz, de conceptos tales como “representación”, “puesta en escena”, “performance” o “espectador”, cuya interdisciplinaridad “debe buscar su fundamento heurístico y metodológico en los conceptos, más que en los métodos” (Mieke Bal, 2009: 11). La figura del espectador emerge así como un dispositivo irreductible al elemento decodificador, tan necesario como marginal en la teoría clásica de la información, que ahora se revela como sustancial para el proyecto comunicativo que toda práctica escénica actualiza.

Desde esta perspectiva, la articulación de la investigación, la crítica y la comunicación constituye la condición para el conocimiento y experimentación de las prácticas escénicas contemporáneas, en el contexto de las profundas transformaciones que vienen produciéndose en el ámbito general de las humanidades y en el de las artes escénicas, en particular.

Algunos de los síntomas de esa transformación radican en el nuevo entramado mediático, tecnológico y espectadorial y en la diversidad de prácticas artísticas y comunicativas que ponen en cuestión tanto las convenciones genéricas, los procedimientos y técnicas dramaturgias y de escenificación, como los modos institucionalizados de producción, de circulación y de recepción del espectáculo escénico. Estas transformaciones afectan también al modo de pensar y de enfocar la formación de los futuros profesionales en estos ámbitos creativos, así como el papel de la investigación y de la crítica en la comunicación y profundización de la experiencia y del conocimiento de lo escénico, y de las prácticas artísticas en general.

2. Estudios visuales e investigación crítica

Los estudios visuales abordan la cuestión de la relación espectacular centrando la atención en el modo en que se han institucionalizado las prácticas escénicas, interrogando

en ese proceso las restricciones y coerciones impuestas a las posibilidades de acción y de participación en el proyecto escénico. Coerciones que van desde el desplazamiento radical de la concepción abierta y comunitaria de la experiencia escénica, hasta la imposición del canon dramático aristotélico, a lo largo del siglo XVIII, y su prolongación en el drama burgués, junto con una insidiosa pervivencia de esta preceptiva en los renovadores del teatro moderno.

En el ámbito de los estudios visuales, desarrollando la centralidad de la figura espectral anteriormente aludida, la performatividad no se entiende como una mera participación del espectador en el espectáculo, sino más bien como un cuestionamiento radical de todo el dispositivo escénico, asentado en la regulación de la distancia y de la competencia del espectador, así como en la centralidad y control por parte del autor-enunciador del hacer estratégico, a la vez estético y también ético y político, que convencionalmente se le atribuye. En este sentido, el término estética no se refiere tanto a una teoría general del arte o de sus efectos sobre la sensibilidad, como a un régimen específico de pensamiento, “un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas formas de hacer y los modos de pensar sus relaciones” (Rancière, 2009: 2). Esa estética no se interesa tanto por los efectos de las formas sensibles, como por las determinaciones y los efectos de una determinada forma del pensamiento acerca de lo escénico.

Uno de los rasgos distintivos de las prácticas artísticas contemporáneas consiste precisamente en el énfasis en la *poiesis*, en el hacer, pero no tanto en el hacer en términos de acción, como en un hacer intelectual, en un cuestionamiento crítico del dispositivo comunicativo implícito en la relación espectacular y en la determinación estética de la asignación de competencias –e incompetencias– entre quien detenta la capacidad de hacer y de decir y quien se ve privado de las mismas. En este régimen estético de las artes se opera un reparto político de lo sensible a través del cual se articulan las prácticas estéticas y las prácticas políticas. Se trata de una división de espacios y tiempos, de competencias y de formas de actividad con respecto a lo común y lo que queda excluido de él, y una determinación de lo que se puede experimentar en una determinada época y espacio social. Un régimen estético que, en el proceso de institucionalización de las artes escénicas, ha conformado las relaciones de la escena con el espectador y la competencia o incompetencia de éste para pensar, para percibir y someter a juicio crítico no ya el drama objeto de representación, sino el propio el dispositivo escénico y la relación espectacular que lo sustenta.

Este giro performativo en las artes escénicas ha traído un desplazamiento paralelo en la construcción del objeto de investigación de lo escénico y del régimen de visibilidad en que se inscribe. En este sentido, la forma que los espectadores tienen de mirar, de escuchar de concentrar la atención en algo, tiene una naturaleza profundamente histórica y cultural, cuya genealogía Jonathan Crary no duda en situar en el siglo XIX, en el momento en que “la modernidad occidental ha exigido a los individuos que se definan y conformen en términos de su capacidad para prestar atención [...], del mismo modo que a finales del siglo XX, la crisis social de desintegración subjetiva es diagnosticada metafóricamente como una deficiencia de la capacidad de atención” (2008: 11), una crisis de la organización disciplinaria que afecta al trabajo, a la formación, a

las relaciones sociales y al consumo de masas. Pero estas “patologías” de la atención no pueden ser consideradas únicamente como un problema del sujeto, sino que remiten a una constelación de textos y de prácticas que se ciernen sobre el cuerpo y la mirada del espectador “como sede de las operaciones de poder y como potencial resistencia ante ellas y donde la cultura espectacular no se basa en la necesidad de hacer que el sujeto vea, sino en estrategias a través de las cuales los individuos se aíslan, se separan y habitan el tiempo despojados de poder” (Crary, 2008: 15). La cuestión de la atención surgió en el momento en que se puso en crisis el pensamiento sobre la percepción en términos de mimesis, presencia o inmediatez, y en el mismo momento en que se produce la toma de conciencia de que, por debajo o por encima de ciertos umbrales, la productividad y la cohesión social quedaban amenazados. Esto constituía un problema nuevo, un campo de técnicas y discursos sobre lo visual y el sujeto de la visión, el observador, y un marco de interés común para la investigación filosófica, científica, estética y artística sobre la percepción, en el que las artes escénicas, el cine y el arte mismo participan activamente, en el umbral del pasado siglo.

Ese interés por el cuestionamiento e interrogación del modo en que las formas y prácticas escénicas se han configurado en torno a los dispositivos de poder, participando de ellos y reproduciendo su régimen disciplinario, ha propiciado un enfoque crítico de la investigación que parte del análisis de los fenómenos sociales con el objetivo de aplicar el conocimiento resultante a la transformación de los mismos. Desde esta perspectiva, la crítica puede ser considerada como “una investigación de las condiciones de posibilidad, un discurso que se refiere a las formas de conocimiento o juicio de las condiciones de posibilidad” (Rancière, 2010: 89). Por esta razón, la crítica y la práctica emancipadora de estas condiciones restrictivas de posibilidad se orientan a partir de la presunción de que todos los individuos están en condiciones de desarrollar las mismas capacidades, una presunción que alcanza a las prácticas escénicas como la capacidad de juzgar, de establecer relaciones inéditas más allá de los contextos restrictivos y del sentido recto, apropiado, de cualquier práctica escénica.

Por otra parte, el enfoque crítico pone el énfasis en un carácter (auto)reflexivo pues debe hacer explícitos los presupuestos y compromisos del juicio crítico y de la investigación, en especial su compromiso emancipador e implica, en la transformación de los fenómenos objeto de análisis, a los participantes en los mismos, incluido el sujeto investigador. Así cuestiones relacionadas con las condiciones de clase, género y dominación son de interés para la investigación crítica y para su compromiso transformador.

Así mismo, la investigación crítica se interesa más por los procesos que por los productos de la investigación ya que el conocimiento resultante no aspira a la universalidad, ni a la transferencia *mutatis mutandi* a otros contextos, situaciones o prácticas sociales. Para la investigación crítica, el conocimiento de la realidad social se halla enmarcado por procesos históricos naturalizados e institucionalizados que dificultan la percepción de los mecanismos ideológicos por los que se orienta el pensamiento y la acción. Se trata de un conocimiento situado, resultante del anudamiento entre conocimiento y praxis, que opera en el interior de formaciones discursivas, las cuales establecen límites de lo visible y de lo decible, dispositivos sociales que funcionan como

“máquinas para hacer ver y hacer hablar” (Deleuze, 1990), esto es, como umbrales que determinan lo que es percibido como fenómeno o problema para la investigación y la práctica escénica, dando pie a la idea de que “la filosofía, el arte y la ciencia establecen relaciones de resonancia e intercambio mutuo, pero siempre por razones internas” (Deleuze, 1995: 125), sin necesidad de recurrir a condicionantes externos, contextuales, tecnológicos o biográficos.

En este sentido, el teatro o la danza no serían tanto “realidades” o disciplinas diferenciadas, como dispositivos, formas de pensamiento y de acción tejidas por discursos compartidos, entre los que se inscribe la propia investigación. En términos foucaultianos, el encuentro de las palabras, los discursos sobre las artes escénicas y el espectáculo, y las “cosas”, las prácticas escénicas, producen ilusiones de realidad ceñidas por el modo en que en una determinada época se piensa y practica la escena. Los “objetos” escénicos resultantes de ese encuentro entre los discursos y las prácticas no son tanto “obras”, como una determinada forma de obrar, de concebir y de practicar la escena, plagada de conceptos, valores y asunciones ideológicas. Por esta razón, para la investigación crítica y los estudios visuales, las “obras” escénicas al mismo tiempo que guardan la huella de la fábrica ideológica que las ha producido, también “obran” en el sentido de que colaboran en su perpetuación.

Los estudios visuales ponen el foco de atención en las teorías implícitas presentes en éstas y otras prácticas sociales, las cuales sustentan el edificio escénico como un dispositivo que disciplina el modo de crear y de apreciar, de pensar y de actualizar, en la práctica, la relación espectacular. Cuestiones como sujeto, identidad y alteridad, cuerpo y performatividad, espectáculo y visualidad, entre otros, son puestos en entredicho en el campo interdisciplinar de las prácticas escénicas contemporáneas, con el propósito explícito de indagar otros discursos y formas de hablar la escena.

Desde esta perspectiva, a la vez discursiva y crítica, la escena ya no se presenta como algo dado, sino como una “obra abierta”, en proceso, un campo de maniobras en el que se ven involucrados tanto el sujeto que enuncia y se representa a través del discurso, cierta figura autoral, como aquel otro sujeto que se atisba al otro lado del circuito comunicativo y que es sistemáticamente convocado a participar en su realización a modo de interlocutor, el espectador. Y el modo de actuar en la práctica del discurso, en la creación artística y escénica, en tanto que práctica social que imagina, crea y construye realidades sociales, incorpora un componente ético, político e ideológico insoslayable.

3. La puesta en escena y la mirada implicada

En el ámbito de las artes escénicas, la cuestión y conceptualización de la puesta en escena y de la escenificación ha tenido una especial relevancia en el estudio de los procesos de creación y en el desbordamiento del programa de investigación dominante. En las prácticas escénicas contemporáneas, la puesta en escena representa el desarrollo de un proceso en curso –el proceso de escenificación– a través del cual el sujeto “creador” indaga e interviene en la conformación de un cronotopo, una configuración espacio-temporal que bien puede seguir las convenciones genéricas, productivas y culturales institucionalizadas o bien puede refutarlas, singularizando el proyecto es-

cénico a través de la reflexión y experimentación de los diferentes aspectos que disponen, en términos comunicativos, la relación escénica.

El proyecto escénico se transforma entonces en una estrategia que trata de indagar a través del propio proceso creativo las condiciones de funcionamiento de un discurso destinado a anticipar y a movilizar la competencia y pasiones de su interlocutor, el espectador. Este discurso escénico en proceso guarda las huellas de las opciones tomadas y del trabajo realizado para la constitución del enunciado, la puesta en escena objeto de creación y de reflexión, así como del compromiso ideológico, ético y estético asumido en la regulación de la relación con ese *otro* que se perfila en la figura presupuesta del espectador.

En el proceso de puesta en escena, todas las intervenciones se hallan semiotizadas. Son potenciales portadoras de sentido para ese *otro* que se constituye como un diseño estratégico, como la movilización de una mirada, la cual, a partir del momento en que toma conciencia de que se articula como estrategia, se torna (auto)reflexiva. Esa estrategia se transforma así en mirada *implicada* que, como señala Eric Landowski, “busca comprender lo que hace que comprendamos de una determinada manera, y no de otras, aquello a lo que nos enfrentamos” (1999: 39). La mirada implicada es reflexiva porque toma conciencia y trata de analizar el modo en que construye el mundo en tanto que mundo significativo.

Esta pretensión señalada por Landowski constituye el punto ciego del encuentro entre la práctica artística y la investigación crítica comprometida con ese proyecto autoreflexivo que trata de dar cuenta de las condiciones de producción y de legibilidad de ciertos efectos de sentido, a través de la práctica y de la experiencia artística. Desde esta perspectiva, las prácticas y realizaciones escénicas movilizan una mirada, una estrategia que, como el discurso, pone en funcionamiento procesos de construcción del sentido en los que se hallan comprometidos tanto la práctica y el acto, el *gestus* creador, como su correspondiente acto de interpretación y de lectura.

Consecuentemente, no se trata de abordar la escena como un texto producido, en el que se aloja un sentido que el espectador está destinado a recoger, sino de reconocer en ella las huellas de una indagación disciplinada y de un trabajo estratégico –un proceso de escritura– que busca movilizar otro trabajo, no menos estratégico, el de lectura, entendido como un proceso abierto e indeterminado, que se apropia del texto y de los efectos de sentido dispuestos en él para implicarse en su efectiva realización. De esta forma, a través del texto escénico, creación y recepción se encuentran en acto pues cada acción conducente a la puesta en escena implica su correlato, la acción de apropiación y de lectura que ese gesto enunciador, a la vez que escribe, ya anticipa como actividad del espectador.

Así, Mieke Bal advierte en la puesta en escena se transforma en “un concepto sobre el que trabajar y un objeto que trabaja”, cuya performatividad hace que “la obra de arte pueda no sólo ser, sino también hacer una obra” (2009: 135). Mediante esta acción reflexiva se trata de articular una actividad cultural, el objeto específico del análisis y la crítica cultural, y una teoría cultural que posibilite a la vez una heurística, integrando en el proceso de puesta en escena la práctica de investigación y al mismo tiempo la práctica artística.

3.1. La puesta en escena y la distancia espectacular

La escena clásica, hasta la crisis del teatro naturalista, trabajaba sobre la presunción de que el espectador accedía a través de las formas de la representación a la lógica de las situaciones y comportamientos sociales que daban sentido al mundo. La representación se suponía que apuntaba al referente-mundo y que el espectador reconocía a través de aquellas las pautas y orientaciones precisas para moverse en él. Consecuentemente, siguiendo esta lógica referencial, la escena debía proporcionar los signos sensibles de un determinado estado del mundo, organizados por la voluntad del autor, de tal forma que la lectura del texto resultante involucrara una lectura apropiada que empujara al espectador a intervenir —o inhibirse— en el mundo social que le rodea.

Este modelo pedagógico sobre el que descansa la idea de eficacia comunicativa del arte ha pervivido de forma insidiosa en el paradigma modernista y en la concepción del propio dispositivo escénico. El proyecto de la escena moderna estaba lastrado por lo que Jacques Rancière denomina “*la paradoja del espectador*” según la cual, “pese a no haber teatro sin espectador, ser espectador parecía a los renovadores de la escena algo negativo, el lugar de una carencia relativa tanto al hacer (pasividad, espera, delegación), como al ser, en tanto que sujeto incapacitado para participar activamente en la relación espectacular” (2010: 10). Esta crítica platónica del espectador incorporaba una concepción alienante del espectáculo. Bajo esta perspectiva crítica, el espectáculo constituiría una mediación distorsionada de las relaciones sociales y aseguraría el desconocimiento a través de la ilusión de la representación. Esa misma crítica afirmaba y justificaba paradójicamente la posibilidad de otro tipo de espectáculo en el que los actuantes tendrían el poder de movilizar la energía vital (Artaud, 1999) y el conocimiento (Brecht, 2004) del espectador, y de transformarlo en partícipe activo de una acción común, no mediada, ni distorsionada, de relaciones auténticamente comunitarias. Pero, lo paradójico de ambos casos consiste en que el teatro se niega a sí mismo como distancia y como mediación y niega a su vez el reconocimiento de la posibilidad de cualquier competencia y capacidad de actuación del espectador a través de la relación espectacular. Tal dispositivo intelectual confiaba en la capacidad del autor para “enseñar” al espectador cómo dejar de serlo, abandonando su pretendida y alienante pasividad. Mediante esta suerte de “*arte de la distancia*” (Rancière, 2003: 8), el autor, como el pedagogo, tratará de anular la distancia que separa el saber de la ignorancia aunque para ello tenga que afirmar previamente en el espectador la incapacidad y la distancia radical que media entre ellas. El dramaturgo, al igual que el crítico o el pedagogo, siempre deberá ir un paso por delante para ordenar y valorar el tránsito entre una y otra, aunque tal paso suponga reactivar incesantemente la distancia que se afirma tratar de abolir. De esta forma, el ideario de la escena moderna quedaba lastrado por esta paradoja pedagógica según la cual el espectador, carente de la competencia y del saber necesarios para sobreponerse a la alienación de la relación espectacular, debía confiarse al saber hacer del artista y del crítico, y a su capacidad movilizadora de una competencia que previamente le ha sido negada.

La cuestión contemporánea del espectador no es la que planteaba la teoría teatral que lo observaba como un sujeto al que el dramaturgo tenía que ayudar a tomar conciencia de la verdad de las relaciones sociales de dominación y explicarle los medios

para oponerse contra su dominación, sosteniendo de esta forma la distancia insalvable que media en el dispositivo teatral entre la escena y el espectador. Por el contrario, la emancipación comienza cuando se cuestiona críticamente esa misma distancia que media entre mirar y actuar, esa distribución de posiciones entre ver y hacer. El espectador también actúa, como el crítico o el investigador, “cuando observa, selecciona, compara, interpreta, cuando relaciona lo que ve con lo que ha visto en otros escenarios [...], compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante [...] participa en la performance rehaciéndola a su manera [...] tal y como lo hacen los dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas” (Rancière, 2010:19). Esta es precisamente la paradoja sobre la que se construye el teatro moderno y constituye su punto ciego, la pretensión de abolir la distancia entre lo que el espectador debe ver y lo que el dramaturgo desea hacerle ver, la expectativa de que el espectador llegue a percibir, sentir o comprender aquello que el dramaturgo a dispuesto en su obra. Pero para ello, el dramaturgo debe presuponer una distancia insalvable que media entre su capacidad de dar a ver y la incompetencia del espectador, lo que le llevará a establecer una estrategia específica para colmar la incompetencia de éste y a la vez afirmar su propia competencia, y de esta manera salvar la distancia presupuesta entre ambos. El problema irresoluble de este juego de presunciones consiste en que la capacidad de determinar la magnitud de la distancia que media entre quien hace ver y quien debe ver y de gestionarla *ad infinitum* siempre recae en la misma instancia creadora y siempre le es negada al espectador. Y este es precisamente el problema con el que convive la crítica del espectáculo que parte de la connivencia con esa instancia creadora, aunque sea criticándola, acerca de la necesidad de mediar en la relación entre el espectador y la escena con el fin de facilitar, movilizar o dirigir el tránsito entre uno y otro.

La crítica periodística pone, por lo general, el énfasis en una crítica del espectáculo que participa de esta lógica comunicativa al enfocar su atención sobre el “tratamiento” de la distancia, mediante el juicio acerca de los valores estéticos, sociales o culturales que el espectador, desde su incompetencia, debería apreciar pero todo ello a costa de soslayar la participación en el sostenimiento del propio dispositivo escénico que arbitrariamente al tiempo que señala la distancia, reconoce y afirma la capacidad de ciertos agentes para coadyuvar a recorrerla.

En la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant (1790) advertía que la noción de belleza y el juicio estético no dependían de los gustos empíricos o particulares, sino que como producto del genio se relacionaba con la libertad y no derivaba de la adecuación al bien, a la verdad o poética alguna. Y dado que, consecuentemente, no hay criterios para ejercerla, resulta imposible de aprender, dependiendo únicamente de la imaginación creadora (Pardo, 2011: 22). Esto no quiere decir, sin embargo, que el objeto del juicio estético sea inefable o incommunicable, sino más bien que requiere una renovación en las estrategias discursivas acorde con el juicio estético que reconocemos reclama toda obra de arte. Si este juicio apela a la imaginación libre y ya no puede adscribirse a criterios o poéticas establecidas, ni a la aplicación de normas y reglas que diligencien la sanción de una obra, lo que reclama es, precisamente, la capacidad humana para formarse un criterio, o más precisamente la facultad para realizar una conexión inédita, un

criterio a partir del caso particular, más allá del contexto de producción y de recepción creado por el dispositivo escénico. Esta facultad de descubrimiento de conexiones inéditas representa la afirmación de la competencia del espectador y la capacidad para confrontar el reparto político de lo sensible, la capacidad de formarse un criterio que ensancha la percepción de lo común, la percepción restringida y normalizada de las cosas y el desbordamiento del sentido recto, apropiado que las significa. Pero esta facultad no es solo individual. La experiencia artística, por el hecho de reconocer la universalidad de esa facultad de juzgar y de crear conexiones inéditas, genera una conmoción que se anticipa compartida con una comunidad potencial, virtualmente universal, de aquellos a quienes ha conmocionado, una comunidad en la que participan creadores, críticos y espectadores en condiciones iguales. En este sentido, las prácticas escénicas “aunque no amplíen nuestro conocimiento en sentido estricto, nos ayudan a ver de una manera nueva e inédita lo que ya conocíamos, nos invita a descubrir una conexión, una regla que modifica nuestra percepción de las cosas y a nosotros mismos” (Pardo, 2011: 22) y modifica, por tanto, la distribución política de competencias e incompetencias erigidas en torno a las prácticas escénicas.

Esta sería el giro crítico en relación con la crítica y la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas. En vez de mediar en la distancia sobre la que descansa la máquina escénica, se trataría mas bien de ensanchar la comunidad de sujetos con la capacidad de juzgar, ampliando la percepción de lo que es dado como común, advirtiendo conexiones inéditas que transformen la convención escénica en escenarios de deliberación y disenso como condición para el encuentro con el otro, con la diferencia, con lo extraño al sentido recto y apropiado del espectáculo.

Frente a la confianza en la eficacia de la razón pedagógica, la relación espectral emancipadora pasa por la idea del rechazo de la oposición mirar/actuar para afirmar, por el contrario, que mirar es también una acción que confirma, modifica o refuta en su caso, esa “distribución de lo sensible” en la que se sustenta la dominación y el sometimiento, pues interpretar el mundo y la experiencia en él ya es una manera de transformarlo y de reconfigurarlo. El trabajo del espectador no radica consecuentemente en su renovada ubicuidad, ni en nuevas formas de interactividad, sino en la manera de indagar lo que observa a través del proyecto intelectual de asociar y disociar y de establecer nuevas relaciones entre textos diversos a través de la interpretación.

3.2. La escena contemporánea y el disenso

La puesta en escena se abre a lo contemporáneo como un juego de espejos entre las prácticas artísticas y la producción teórica, en un momento, advierte Patrice Pavis en el que “el objeto artístico es requerido para formular su propia teoría e inscribir este metalenguaje en la obra misma”(Pavis,1998: 18). La puesta en escena contemporánea refuta la idea moderna del autor como productor y fuente unificada de sentido para interesarse por los procesos de producción y circulación del sentido, por las estrategias del “decir” y de la acción escénica, por la disposición de una mirada cuya actualización requiere la participación sensible y cognitiva del espectador.

Ésta es precisamente la vía por la que la escena contemporánea trata de superar la paradoja del espectador al plantear como objeto de indagación la distancia y la dis-

continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta producción es apropiada por los espectadores. Esta distancia deja en suspenso la determinación presupuesta entre la intención del artista presentada como una forma sensible, la mirada del espectador y un estado del mundo y de la comunidad.

Este giro estético refuta la posibilidad transmisora del sentido para afirmarse en el disenso que no se refiere tanto a un conflicto de ideas, como al conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Tales regímenes de sensorialidad configuran marcos sensibles en el seno de los cuales se define la relación cognoscitiva, sensible y pasional con los objetos comunes como un orden supuestamente natural que dispone a los individuos para la acción o la sumisión, para la creación o la recepción, asignándoles un determinado espacio y tiempo, una manera de ser, de ver y de decir, un reparto político de competencias y de las incompetencias. El arte y la escena contemporáneos confrontan este reparto de lo sensible a través de una experiencia estética planteada como una experiencia de disenso.

La escena contemporánea ha emprendido una relectura del programa moderno a través de la cual se ha propuesto volver a pensar todos los elementos que constituyen la relación espectacular, desde la dramaturgia hasta la competencia y el trabajo del espectador, pasando por el cuerpo y la subjetividad, el espacio y la temporalidad, las materias expresivas, los lenguajes y la intermedialidad, alcanzando en este proyecto el modo en que se construye el sentido y se pone en circulación a través de la investigación, de la crítica y la relación pedagógica, no exentas de interés social, ético y político.

En la perspectiva de los estudios visuales, no se trata ya de lo que la escena o el cuerpo representan, sino de indagar cómo se ha construido esa escena y ese cuerpo a través de la historia, de las instituciones artísticas, de la palabra y de los discursos mediáticos, para advertir las huellas que han dejado en ellos esa construcción e interrogarlas desde múltiples formas, dispositivos y prácticas escénicas. A partir de ese momento, se trata de un cuerpo que da testimonio y que documenta, desde la complejidad y en constante transformación, las múltiples formas de acción, de resistencia y de confrontación.

Los síntomas de este giro performativo pueden apreciarse en propuestas escénicas como *Firefall*, de John Jesurum, donde se plantea un juego escénico intermedial en el que la saturación del flujo de información que caracteriza la actual experiencia mediática corre el riesgo de desembocar en la confusión y la pérdida de sentido. *Firefall* utiliza material encontrado, *found footage* apropiado de la web, junto con otros producidos, almacenados o generados en simultaneidad con la experiencia del espectador. La intensa intertextualidad así producida no responde ya a un deseo de representar o de comunicar algo ajeno a lo que acontece más allá de la propia relación escénica. *Firefall* se presenta como una escritura compartida y como una experiencia textual en curso que anima otras experiencias vividas por el espectador, movilizándolo un particular ejercicio de cooperación interpretativa. Otras propuestas, como las de Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota* o *La casa de la fuerza*, abordan el cuerpo como el lugar en el que se inscribe la historia y las huellas de la de la experiencia vi-

vida, de la guerra y de la violencia. Se trata aquí de un cuerpo-documento, un cuerpo discursivizado que se hace escenario de la memoria a condición de que sea capaz de activar una experiencia y un proceso de interpretación que va más allá de lo que allí se representa, para reclamar una lectura aquí y ahora, en acto.

La mirada que construyen estas propuestas escénicas como estrategia para movilizar la participación y cooperación del espectador impugna la relación espectacular clásica y aborda la distancia sobre la que ésta se instauraba a través de la propuesta de un diálogo. Esta propuesta funciona como el proyecto de movilización de la competencia y de la mirada del otro, tratando de integrarla como ingrediente del juego y de la relación escénica expandida, bien sea mediante la apelación a la memoria visual y a los archivos comunes, en su dimensión temporal, bien sea a través de la deslocalización y la integración de diferentes espacios, gracias a la inserción de proyecciones de eventos que acontecen más allá de la escena convencional. Esta mirada interroga también el propio concepto compartido de acción como comportamiento y movimiento, llegando a presentar cuerpos inmóviles inscritos en un cronotopo aparentemente detenido, frente a un espectador cuyo cuerpo ha sido así mismo inmovilizado por el peso de la institución teatral, como acontece en las propuestas de de LaRibot, *Still Distinguished*, (2000) o en el irónico cruce de miradas de *The Show Must Go On* (2001), de Jerome Bel. El cuerpo como proceso y pasaje es analizado en trabajos como *Helix*, de Steve Paxton, *Corps Étranger* (1995), de Mona Hatoum o en las cartografías corporales de Christine Buci-Glucksman que movilizan, en diferentes sentidos, la mirada del espectador, todo ello con el propósito de un *bodymade* duchampiano. Según Laurent Goldring, con ello no se trata de “transformar el cuerpo en obra, sino de desbordar una historia de la representación” (Jacqueline Caux, 1999: 40).

El giro preformativo se proyecta también sobre la cuestión de la subjetividad entendida ahora, no ya como el contenido de un sujeto único, coherente, pensado como su receptáculo, sino como el resultado de una producción en proceso, compartida, fluida, compleja y cambiante, en constante interacción con el otro que ya anticipa un proyecto de relación política, ética y social. El extrañamiento radica ahora en la proximidad de la escena contestada por una mirada deslocalizada y descorporeizada, como en *Solo para habitación de hotel* (1989), de Angels Margarit, donde el foco de la relación intersubjetiva busca cuestionar el modo en que nuestra mirada ha sido social y culturalmente conformada, poniendo en escena aquello que nos mira en lo que miramos. En *Solo...*, Margarit plantea una intervención en un espacio, la habitación de un hotel, que se desarrolla en la intimidad con el espectador, una no-representación en un espacio no segregado, compartido por los cuerpos de la coreógrafa, el espectador y una cámara, en posición de meta-observador a través de la cual se trata, en expresión de la autora, de “devolver la mirada a través de otra mirada, la mirada del extranjero, quien observa la ciudad desde la ventana del hotel”.

Otros desmontajes del dispositivo escénico toman como objeto la temporalidad, la actuación o el propio gesto. “El vínculo entre la danza y el tiempo resulta tan poderoso –afirma Geisha Fontaine– que era preciso cuestionarlo” (2004), pero no mediante la descomposición de un movimiento en una secuencia de gestos, sino abordándolo como mero pasaje. Myriam Gourfink interroga la gestualidad llevando al extremo la

invisibilidad de movimientos microscópicos que defraudan la percepción del espectador, reduciendo la actuación al estado de mera acción, en línea con la propuesta de bloqueos *–performing set–*, de Robert Morris (1965), o de las inestabilidades e indeterminaciones de la improvisación, propuestas por Bruce Nauman en *Corridor* (1970) o *Present Continuous Past*, de Dan Graham (1973). Este programa de interrogación de la temporalidad impulsa a Jérôme Bel a cuestionar, en *Le dernier spectacle* (1998), la producción de piezas “originales” mediante reciclajes y transformaciones de otras piezas escénicas, como forma de resistencia al valor mercantil de lo nuevo. En este sentido, Trisha Brown plantea el *travelling focus* como una forma de confrontar la obra acabada, abriéndola mediante el reciclaje a lo inconcluso, al trabajo de la memoria que cuestiona e impugna, desde el presente, la idea del pasado como algo dado, acabado e inmutable.

Todos estas intervenciones cuestionan la economía política del espectáculo escénico y el dispositivo comunicativo sobre el que descansa, proponiendo un desmontaje de sus elementos constitutivos para someterlos a la reflexión y crítica compartida con el espectador. Y este giro estético en las prácticas escénicas se halla a la espera de una nueva forma de abordar la crítica más allá de ese dispositivo. Una crítica que interfiriendo en el reparto político de lo sensible y de la competencia para someterlo a juicio, coopere en la producción de conexiones inéditas entre lo visual y la experiencia espectacular, entre lo que actúa en la escena y la actuación de la comunidad de espectadores.

4. Conclusiones

La escena contemporánea ha desplazado el foco de atención de la representación a la relación espectacular, con el doble propósito de hacer de ella su objeto de indagación privilegiado y su particular estrategia de confrontación con la distribución estética de lo sensible, todo ello con implicaciones de índole social, política y cultural. Este giro estético tiene consecuencias tanto para la experiencia artística y escénica, como para la investigación, la crítica, la producción del conocimiento y la formación en artes escénicas.

Los procesos de construcción y de orientación del sentido en las prácticas escénicas contemporáneas, herederas del “giro estético” operado en los años 60 *–Fluxus, Living Theatre, Expanded Cinema, Performance Art–*, han puesto especial atención en el modo en que éstas prácticas refutan la convención escénica clásica y confrontan las estrategias discursivas y el régimen espacial, temporal y actoral característicos de la escena moderna. Se aprecia así, cómo ciertas prácticas artísticas abren espacios de participación y de reflexión, movilizan una nueva mirada a través de la cual se interpela la competencia y la capacidad interpretativa del espectador, generando nuevas formas de comunicación y de experiencia estética que son, a su vez, nuevas formas de comunidad, de relación política y de disenso.

El enfoque interdisciplinar de la investigación desde los estudios visuales es relevante tanto para el propio campo de las prácticas artísticas, como para la educación artística y la formación de docentes e investigadores, pues abre vías de acceso para la crítica de los procesos creativos, al tiempo que interviene en el régimen de distribu-

ción de lo sensible, alterando el reparto y asignación de capacidades e incapacidades y haciendo surgir el disenso y con él, la posibilidad de la política como forma de pensamiento e intervención en la vida social de los procesos y prácticas escénicas.

Desde esta perspectiva, el conocimiento al que aspira la investigación en artes escénicas busca cuestionar el privilegio de la autoría y de la autoridad de la escena poniendo en pie de igualdad el trabajo interpretativo de quien actúa y de quien observa, para sumir ese trabajo en una intensa intertextualidad. Si el campo de esta investigación en artes son las prácticas escénicas su objeto privilegiado es la mirada, entendida como una estrategia, a la vez estética y discursiva, destinada a desbordar el reparto de lo sensible y a movilizar la competencia del espectador y su encuentro con otros espectadores. En este sentido, una comunidad emancipada es una comunidad de espectadores y de intérpretes inscrita en la semiosis permanente de la vida social.

En este contexto, la crítica periodística juega un papel relevante a la hora de disolver el lazo que cierra el dispositivo comunicativo destinado a proporcionar públicos masivos a la lógica del espectáculo y al mismo tiempo de cooperar en la experiencia del espectador competente, dispuesto a establecer un diálogo crítico con las más diversas prácticas escénicas.

5. Referencias

- ARTAUD, Antonin (1999): *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa
- BAL, Mieke (2009): *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac
- BAL, Mieke (2003): “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo”. *Estudios Visuales*, núm. 2, p. 14.
- BRECHT, Bertolt (2004): *Escritos sobre el teatro*. Barcelona, Alba Editorial
- CAUX, Jacqueline (1999): “Les bodymade de Laurent Goldring”. *Art Press*, núm. 242, pp. 40-43
- DELEUZE, Gilles (1995): “Negotiations, 1972-1990”. New York, Columbia University Press, p. 125
- DELEUZE, Gilles (1990): “¿Qué es un dispositivo?”. En BALBIER, Etienne *et al: Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa
- FONTAINE, Geisha (2004): *Les danses du temps*. París, Centre National de la Danse
- LANDOWSKI, Eric (1999): “La mirada implicada”. *Revista Anthropos*, núm. 186, pp. 37-56
- MORRIS, Robert (1965): “Notes on dance”. *Tulane Drama Review*, 10-2, pp. 179-190
- PARDO, José Luis (2011): *Estética de lo peor*. Madrid, Pasos Perdidos
- PAVIS, Patrice (1998): *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad Arcis
- RANCIÈRE, Jacques (2003): *El maestro ignorante*. Barcelona, Laertes

RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión

RANCIÈRE, Jacques (2005): *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia

RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile, Libros Arces-Lom

RANCIÈRE, Jacques (2010): “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”. *Estudios Visuales* núm. 7, “Retóricas de la resistencia”, pp. 82-89

RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones