

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y TRAYECTORIA PERCEPTIVA DE LOS ESPECTADORES EN EL TEATRO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES



Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina

sferreyra@campus.ungs.edu.ar

Fecha de recepción: 7/12/2023

Fecha de aceptación: 13/04/2024

Resumen

El presente artículo es una reflexión sobre el alcance de la experiencia estética en la trayectoria perceptiva de los espectadores del teatro que se produce en la ciudad de Buenos Aires. Partimos de la definición de experiencia estética de Jean Marie Schaeffer para profundizar aspectos de la expectación teatral vinculados a la atención, a la emoción y al gusto. Como en trabajos anteriores nos guía el interés por abordar el estudio del espectador no en función del efecto que la obra genera sino en función de la apertura del campo perceptual y el impacto que esa apertura tiene en un autoaprendizaje perceptivo. Usamos las figuras benjaminianas del alumno y del astrólogo para distinguir la focalización y la actividad perceptiva abierta de una hipotética espectadora del teatro de Buenos Aires. Por último, invitamos a pensar la relación entre la experiencia estética y el dinamismo de los imaginarios.

Palabras clave: percepción, experiencia estética, teatro argentino, espectador.

Aesthetic experience and perceptual trajectory of spectators in the theater of the city of Buenos Aires

Abstract

This article is a reflection on the scope of the aesthetic experience in the perceptual trajectory of theater spectators that occurs in the city of Buenos Aires. We start from Jean Marie Schaeffer's definition of aesthetic experience to deepen aspects of theatrical expectation linked to attention, emotion and taste. As in previous works, we are guided by the interest in approaching the study of the viewer not based on the effect that the work generates but rather based on the opening of the perceptual field and the impact that this opening has on perceptual self-learning. We use the Benjaminian

figures of the student and the astrologer to distinguish the focalization and open perceptual activity of a hypothetical spectator of the Buenos Aires theater. Finally, we invite you to think about the relationship between the aesthetic experience and the dynamism of the imaginaries.

Keywords: perception, aesthetic experience, Argentine theater, spectator.

Curriculum

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magister en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano por la UBA. Investigadora docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde coordina desde 2015 actividades de docencia, investigación y gestión en torno a la figura del espectador. Participa de proyectos de investigación financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Es autora del libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino* (2019) y varios artículos publicados en revistas especializadas.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y TRAYECTORIA PERCEPTIVA DE LOS ESPECTADORES EN EL TEATRO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Buenos Aires es una capital teatral no solo por sus numerosas salas y por el reconocimiento internacional que reciben los artistas que se forman y desarrollan sus propuestas en esta ciudad, sino también por la singular disposición de sus espectadores. Los espectadores urbanos y suburbanos que transitan por los diversos circuitos escénicos –que por cierto tienen fronteras muy permeables desde hace bastante tiempo– son un componente fundamental del fenómeno que nombramos como “capital teatral”.

Supeditada a marcos conceptuales y perspectivas diversas, la concepción del espectador ha llamado la atención de los investigadores del teatro argentino desde siempre. Podemos mencionar a vuelo rasante, sin pretensión de profundizar en ellas, algunas categorías de análisis que circularon y circulan en relación con los estudios del espectador: recepción, espectador modelo, espectador implícito y explícito, espectador emancipado, acontecimiento espectral. Luego están también las categorías asociadas a los estudios de públicos. En todas ellas resuena en sordina la categoría de experiencia estética, sin que aparezcan preguntas en torno a ella.

En esta oportunidad nos proponemos reflexionar sobre el alcance de la experiencia estética en la trayectoria perceptiva de los espectadores del teatro que se produce en Buenos Aires.

La espectadora astróloga

Supongamos que para nuestra investigación seguimos a una espectadora que asiste recurrentemente al teatro en la ciudad de Buenos Aires desde hace por lo menos treinta años.

Supongamos que esta espectadora responde a uno de los perfiles socioculturales predominantes en los estudios de público: es mujer, tiene entre 50 y 65 años, es profesional universitaria, se dedica vocacionalmente a la literatura. Supongamos que elige eclécticamente los espectáculos a los que asiste: algunas veces lee las críticas, otras veces escucha la recomendación de amigos; también sigue a algunos artistas en las redes sociales. Esto le permite asistir a espectáculos diversos de la cartelera

porteña: en los últimos tiempos recuerda haber visto *Terrenal* de Mauricio Kartun, *La estupidez* de Rafael Spregelburd, *Artaud* de Sergio Boris, *Alfa* de Felicitas Kamien, *La traducción* de Matías Feldman, *Lo que quieren las guachas* de Cumbi Bustinza, *Petróleo* de Piel de Lava, entre otras obras de producción nacional.

¿Qué deberíamos observar en este seguimiento quienes estamos interesados en estudiar el alcance de la experiencia estética y la construcción de trayectorias perceptivas en el teatro argentino actual?

En *Imaginación e invención* (2013) y *Curso sobre la percepción* (2014), Gilbert Simondon reflexiona sobre la imagen mental y los procesos perceptivos involucrados en su configuración. En sus conclusiones, de evidente raíz bergsoniana, la percepción no es entendida como contemplación sino como actividad. Este autor toma distancia de la noción de imagen como contenido mental del que se tiene conciencia señalando que nada prueba que ese afloramiento consciente agote todas las posibilidades de la actividad perceptiva (Simondon, 2013: 9-12).

Ahora bien, a diferencia de las ideas, las imágenes son difíciles de registrar en tanto actividad del otro; la falta de registro de la actividad perceptiva de los espectadores muchas veces lleva a concebirla como una no-actividad o como un no-saber. Esta concepción se traduce en lo que Jacques Rancière, refiriéndose a la eficacia política del arte, llama pedagogía embrutecedora: el papel que se atribuye el artista es el de superar la distancia entre saber (propio) e ignorancia (del otro); se trata siempre de verificar una desigualdad, mostrándole al otro aquello que no es capaz de ver, comprender, producir. En tal verificación persiste el supuesto de que la obra artística tiene que intervenir para transformar la pasividad del espectador en actividad y la ignorancia en saber (2010: 16-17). Si tomáramos este punto de partida lo único que nos quedaría como posible objeto de estudio a quienes queremos ocuparnos de la experiencia del espectador sería el efecto.

Estudiar el efecto de la obra en el espectador es negar la experiencia estética. Es negar que existe un poder hacer del espectador que redunde en una formación perceptiva que no está dada a priori, sino que se constituye junto con la experiencia estética. El reconocimiento de la formación perceptiva va a contrapelo de la concepción que coloca al espectador en el lugar de la pasividad y de la ignorancia frente a un artista esclarecido y activo. Esta concepción idealista del espectador, sabemos, estaba en los cimientos del teatro independiente de la Ciudad de Buenos Aires y, si bien ha sido confrontada y revisada por una parte importante de la producción escénica de los últimos cincuenta años, sigue vigente y en algunos aspectos fortalecida¹.

La concepción idealista del espectador es una distancia que se abre convenientemente con la delimitación de lo sensible en capacidades e incapacidades; una distancia que distribuye de antemano las posiciones en las que hay conocimiento y en las que hay ignorancia, en las que hay actividad y en las que hay pasividad. Así, la percepción de la escena se reduce al efecto –una síntesis controlada externamente e impuesta al espectador a través de una serie de estímulos que operan como su causal. Lo que proponemos en este trabajo es ampliar la mirada para que sea posible observar la percepción de nuestra hipotética espectadora como la aventura intelectual de un sujeto histórico, social y culturalmente atravesado por imaginarios, es decir como la materialización de la experiencia estética.

1. En *Estética de lo inefable* (2019) analizo el modo en el que la dramaturgia de Ricardo Monti hace ingresar en 1970 una concepción materialista de la escena que resiste las formas idealistas que dominaban el teatro de la ciudad de Buenos Aires desde la década del treinta. Esta concepción tiene como correlato una transformación en el modo de pensar al espectador.

Walter Benjamin utiliza las figuras del alumno que lee el abecedario y el astrólogo que lee el futuro en las estrellas para señalar dos sentidos que habitan en la palabra lectura, cuando la pensamos como un ejercicio de percepción: el profano y el mágico. En el caso del alumno, dice Benjamin, la lectura no llega a desplegarse en sus dos componentes, puesto que sigue la línea trazada por una sucesión de signos. En el caso del astrólogo sí: este lee a un tiempo la constelación en el cielo y en ella el futuro o el destino (Benjamin, 1991: 85-89). Con esto quiere llamar la atención sobre la facultad humana (reducida a su mínima expresión en la mayoría de las prácticas modernas) de producir, sobre un fondo semiótico dado (una constelación de estrellas, un libro, una escena), semejanzas extra sensoriales (imágenes ligadas a un reconocimiento centelleante) que no aparecen fijadas por ese fondo semiótico, pero que sin embargo pueden manifestarse a partir de él de manera fugaz.

Sentada en las plateas de las muchas salas a las que asiste nuestra espectadora oscila, al igual que el lector imaginado por Benjamin, entre la focalización de lo dado de antemano por la escena y la producción de imágenes efímeras que se le presentan distribuidas en la apertura del campo perceptual a otras dimensiones experienciales, las semejanzas extrasensoriales.

Lo ideal sería que nuestra espectadora tuviera siempre a disposición las condiciones para el desarrollo de la interacción entre los estímulos de la obra y la actividad perceptiva que pueda realizar independientemente de esos estímulos; sin embargo, esto no siempre es así. La producción artística despliega estrategias que habilitan, pero también que obturan la actividad perceptiva de los espectadores. *Terrenal* (2014) de Mauricio Kartun, por ejemplo, supone para los espectadores la capacidad de producir imágenes propias en la apertura del campo perceptual, pero sin confiar plenamente en las posibilidades de esa capacidad; en el final, la obra focaliza la atención a través del monólogo del personaje Tatita. Con ese procedimiento la escena se señala como el espacio del saber/hacer y señalar a la platea como el espacio del aprender/mirar. *Terrenal* se inscribe, de este modo, en la tradición del Teatro del Pueblo, cuya función implícita era domesticar la experiencia perceptiva en favor de una toma de conciencia. El sistema de analogías que se despliega en el parlamento final de *Terrenal* supone la sujeción de la espectadora a la idea que gobierna por sobre las imágenes que fue entrecruzando a lo largo de toda la obra. En este sentido el recurso de la voz del demiurgo que explica su creación adquiere también el valor de una advertencia que las eficacias mimética y ética del arte le hacen a la eficacia estética (Rancière, 2010: 68): no sea cosa que en la tarea de montar su propia constelación a partir de fragmentos dispersos de cultura la espectadora encuentre el sentido a contrapelo del objeto artístico. El monólogo final de *Terrenal* opera como un límite a la actividad perceptiva de la espectadora astróloga, devolviéndola al camino del abecedario.

Como se desprende de lo que venimos diciendo, no existe una relación directa entre la intención del artista y el efecto en el espectador. Frente al reparto experiencial que se despliega en el monólogo de Tatita al final de *Terrenal*, sabemos que la expectación podría tomar caminos alternativos a los que ese reparto está proponiendo. Damos este ejemplo como muestra de lo fortalecida que está en la producción escénica de nuestra ciudad la búsqueda de la causalidad entre intención y efecto. Esta búsqueda no viene de la espectadora, que siempre estará en condiciones de ir a contrapelo de lo que la escena le proponga, está arraigada en los modos de producción de sentido que, con diversos procedimientos, la devuelven al lugar del que no sabe, al lugar del que no hace, más allá de que dé sobradas muestras de que sabe y hace.

Entonces, en la concepción del espectador como aquel cuya condición hay que cambiar subyace la idea de que la atención que importa es la que se focaliza en eso que el espectador debe aprender o sobre lo que debe actuar, se trata de una atención bastante

similar a la que se busca en una situación educativa convencional. Si concebimos al espectador, en cambio, como alguien cuya actividad es valiosa en sí misma, podremos entender que existe también una atención abierta a todo el campo perceptual, que no privilegia de antemano ninguna zona. En la primera concepción solo se tienen en cuenta los recursos de focalización que reconstruyen un camino perceptivo previo a la experiencia del espectador, que siempre va a ser el de los otros: los artistas o los críticos; en la segunda es el espectador quien considera qué de lo que percibe en extenso resulta potencialmente pertinente, sin que a priori se le presente un esquema de interpretación. Las complejidades que la escena pueda ofrecer redundan en estrategias que inauguran una zona de reconfiguración de lo sensible en la que las emociones y el placer encuentran un lugar liberado del efecto programático, una zona en donde las imágenes pueden circular sin la obligación de sustentar una toma de decisión práctica (por ejemplo, decir de qué se trata la obra, o qué fue lo que llamó más mi atención). De ahí que la expectación pueda ser entendida como un hacer en sí mismo. En tanto actividad –independiente de la actividad independiente del artista–, la expectación es un autoaprendizaje perceptivo, y este autoaprendizaje es potencialmente productivo para cualquier proceso cognitivo, emocional y social complejo, el problema es que en general esa potencialidad ni la estimulamos ni la aprovechamos.

¿Cuál sería la diferencia entonces entre la actividad perceptiva de la espectadora alumna que lee la escena como un abecedario y la actividad perceptiva de la espectadora astróloga que lee en la escena una constelación de imágenes? La configuración atencional, emocional y hedónica que pone en juego en cada caso. Se trata de un cambio de disposición que permite que frente a las limitaciones del abecedario perceptivo aparezca una constelación. Las constelaciones perceptivas son imágenes fugaces que interrumpen el continuum del pensamiento de nuestra espectadora. Son su mitología íntima, el motor de su imaginario. Cuando se activan, las constelaciones perceptivas son resistencia a cualquier delimitación a priori de lo sensible y por lo tanto son estimuladoras de cambios profundos. Las constelaciones perceptivas son el corazón de la experiencia estética.

La experiencia estética existe

En la espectadora astróloga la actividad perceptiva se juega en favor de la experiencia estética; la experiencia estética no requiere de ningún saber específico, es una de las modalidades básicas de la experiencia común del mundo sostenida por una singular inflexión estructural de los recursos atencionales, emocionales y hedónicos de los que todos disponemos. Los recursos de la atención estética son los mismos que los de la atención común, solo que involucrados en estrategias diferentes, de modo que las conductas atencionales asociadas a una experiencia estética dependen más del desarrollo de estrategias perceptivas que de las características de los sistemas semióticos que son objeto de atención (Shaeffer, 2018: 39-59).

La actividad perceptiva de nuestra espectadora implica entonces una dialéctica entre la atención focalizada (dirigida hacia la localización del objetivo de la obra, aun antes de que este aparezca) y la atención distribuida (abierta a todo el campo perceptual sin privilegiar ninguna zona); esta dialéctica es constitutiva de cualquier situación atencional, solo que en la experiencia estética la segunda adquiere mayor relevancia. Frente a una escena teatral, la atención focalizada le aseguraría a la espectadora la comprensión de la tesis que subyace al espectáculo, pero a un costo: su automatización podría obturar cualquier elemento perceptivo ajeno al supuesto de que en la obra hay algo que comprender. Cuanto más central sea la tesis, más acotada será la percepción de la espectadora. La centralidad que tuvo el realismo reflexivo durante varias décadas, entrenó la percepción de los espectadores de los sectores medios

como el efecto directo del hacer y del conocer de otros, en desmedro de un hacer y un conocer propios de la expectación.

A diferencia de la atención focalizada, la modulación estética de la atención del espectador considera “cualquier diferencia perceptible como (potencialmente) pertinente, sin un proceso de selección previa en cuanto a la pertinencia o la importancia relativa de los diferentes componentes” (Schaeffer, 2018: 58). El progresivo reconocimiento por parte de los artistas de la “potencial pertinencia de cualquier diferencia perceptible” para el espectador opera como motor para el desarrollo de propuestas escénicas novedosas que fueron consideradas por la crítica como momentos de inflexión en la historia del teatro porteño. En estos momentos la atención focalizada de los espectadores se debilita en pos del fortalecimiento de la atención distributiva, configuradora de imágenes que se instauran en el momento mismo de la expectación, por lo que no pueden ser controladas a priori por el artista. Mientras que la atención focalizada promueve el desarrollo de la estrategia perceptiva ascendente –que opera automática y modularmente en el tratamiento de señales visuales o auditivas para ir de formas más simples a formas más complejas–, la atención distribuida habilita un proceso perceptivo descendente que opera cuando la estrategia ascendente fracasa frente a un estímulo demasiado novedoso. Podemos tomar como ejemplo la experiencia de los espectadores del movimiento *under*, emergente del teatro de los años ochenta en Buenos Aires. Los sketches que producen grupos como Los mellis, Las gambas al ajillo o Batato, Urdapilleta y Tortonese interrumpen no solo el desarrollo de un teatro de texto, fundamentalmente representativo, interrumpen también el proceso perceptivo ascendente del espectador porteño promedio. En este caso, se hace evidente que lo novedoso no es una traba para la expectación sino una posibilidad creadora.

El proceso perceptivo descendente, que se moviliza necesariamente frente al fracaso del proceso ascendente mecanizado, es guiado por una atención activada de manera endógena y voluntaria y es esta atención la que desemboca en un autoaprendizaje perceptivo. En la década de los noventa la espectadora utilizaba los mismos recursos para sostener la atención focalizada en una tesis realista que para sostener la atención distributiva que le requerían las obras de Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Alejandro Tantanian o El Periférico de Objetos. Sin embargo, frente a estas últimas, las posiciones de los recursos atencionales no son dictadas de antemano, sino que tales posiciones se definen en función de estrategias producidas por la espectadora en interacción con el espectáculo. La espectadora aprende a ser espectadora de esas obras ejerciendo la actividad que le es propia.

Si las imágenes que la experiencia estética produce son tan difíciles de registrar ¿cómo podremos observar el modo en que esta experiencia se inscribe en el tejido de lo sensible?

Para nosotros la experiencia estética está inscripta en el autoaprendizaje perceptivo que su recurrencia conlleva. Una vez más importa señalar que este autoaprendizaje perceptivo no debe confundirse con la toma de conciencia, asociada a la atención focalizada que resulta de procesos perceptivos ascendentes. Para el autoaprendizaje perceptivo resulta fundamental atravesar procesos descendentes en los que la atención distributiva se activa. En este sentido, es necesario comprender que no se trata solo de si el espectador está atento a la obra o si se distrae. Como señala Jonatan Crary “no podemos pensar en la atención y la distracción sino como parte de un continuo, en el que cada una fluye sin cesar hacia la otra como parte de un campo social en el que las mismas fuerzas e imperativos incitan a ambas” (Crary, 2008: 57).

Esta actividad endógena de la atención se vincula con “un modo particular de hacer que entren en relación los diferentes niveles del tratamiento mental, y en particular los

diferentes niveles fijados atencionalmente, antes que una característica que definiría una estructura objetual” (Schaeffer, 2018: 72). Es decir que “no existe una atención estándar así como no existe una atención estética, sino una pluralidad de estrategias atencionales que se nutren todas ellas de los mismos recursos y que pueden ocupar según las situaciones o las tareas, múltiples posiciones” (Schaeffer, 2018: 76) en las diferentes dinámicas atencionales. La experiencia estética no es la respuesta inmediata –comúnmente pensada como emotiva y/o hedónica- a un estímulo artístico, sino que es un complejo proceso cognitivo que empieza por la puesta en juego de estrategias atencionales descendentes –que, a diferencia de las estrategias ascendentes automatizantes, van de lo más complejo a lo más simple-, necesarias para responder a estímulos que se salen de lo previsto. Este salirse de lo previsto implica que nuestra espectadora tenga que abandonar el camino cognitivo que le funcionaba frente a las formas conocidas porque ahora no la lleva a ningún lado. La espectadora debe trazar su propia constelación en un campo perceptual abierto; tiene frente a sí la posibilidad de producir un mundo a partir de la atención.

Tensiones entre efecto y experiencia estética

En los últimos cincuenta años el teatro de la ciudad de Buenos Aires viene resistiendo el supuesto de que existe una relación directa entre la producción de las formas artísticas y la producción de un efecto determinado en un público determinado. Los artistas, con mayor o menor conciencia, reconocen la dimensión perceptiva como un campo de transformaciones estético-políticas que se construye junto con los espectadores. No obstante, existen diferencias en cuanto a cómo se inscriben en la escena las posibilidades perceptivas del espectador. Mientras que algunos anticipan para el espectador un compromiso atencional modulado estéticamente que opera en la distribución de todo el campo perceptivo, otros mantienen el acento en la atención focalizada y en la toma de conciencia como su correlato. En este último caso, un proceso interpretativo ascendente y automatizado será suficiente para que nuestra espectadora responda a los estímulos de la escena; en el primero, los esquemas pre-interpretativos subsidiarios de la automatización fracasarán porque los estímulos de la escena se alejan de los esquemas y rutinas preatencionales y por lo tanto exigen que la atención se guíe a sí misma voluntariamente, por afuera de esos esquemas.

Artaud de Sergio Boris, por ejemplo, muestra la supervivencia de un grupo que se conoce y se vincula en un hospital psiquiátrico (pacientes, enfermeras, médicos). El psiquiátrico ya no existe, no se habla de las razones, pero se intuye alguna ilegalidad. En el edificio ahora funciona un estacionamiento de autos, que trabaja con un salón de fiestas que también era “otra cosa” hasta no hace mucho. Allí médicos y policías están festejando algo. Mientras tanto, en la trastienda del estacionamiento, un pequeño grupo crea para sí una existencia aprovechando los restos dejados por el pasado común del psiquiátrico. Cada uno asume un rol en función de sostener los vínculos que sobrevivieron a la caída de las estructuras y convenciones institucionales. Una vieja heladera que les permite recrear la práctica del electroshock es el objeto en el que converge un deseo común a todos; todos quieren “ser tratados” como si este fuera el pasaje a una experiencia inefable. Frente a la heladera, frente a la posibilidad de ese instante que promete otra cosa, el médico, el paciente, la enferma, el auxiliar, la mujer disputada, son iguales. La espectadora es convocada por la escena a lo que René Girard llama una “crisis sacrificial” (1995: 46-75), ese momento en el que todas las diferencias que apuntalaban un orden social o comunitario caen dejando a la vista un deseo que es en todos el mismo y que se expande, como la peste artaudiana, por contagio. Mientras que Girard ubica esta lógica en el surgimiento de ciertos mitos y rituales, Boris apela a la recuperación de restos de experiencia en los que la locura y la institucionalización convergen por fuera del procesamiento consciente. La espectadora

ve que una heladera, electrodoméstico por excelencia, funciona como instrumental para un tratamiento psiquiátrico y tendrá que responder, con los recursos atencionales que cuenta, a la complejidad de esa imagen que no tiene un esquema preatencional causal que la explique. ¿Hay algo que la espectadora tenga que entender en ese desorden de cuerpos, objetos y discursos que es *Artaud*? ¿Hay algo que efectivamente se está perdiendo en el marco de su actividad perceptiva si lo que inicialmente recupera de la escena son imágenes fragmentarias, discontinuas, que rompen con el principio de causalidad? Si pensamos en términos de experiencia estética, la respuesta es no. En todo caso, está ganando nuevas estrategias que posibiliten responder a esos estímulos, estrategias que cuando son utilizadas de manera reiterada producen una mejora en la actividad perceptiva; como decíamos más arriba, se logra un autoaprendizaje perceptivo que sí podría ser medido con ciertos instrumentos.

Vayamos a otra obra que en un primer acercamiento podemos considerar estéticamente emparentada con la de Boris. *Alfa* de Felicitas Kamien transcurre en la cocina de una casa en el año 2040. Mientras los espectadores se acomodan, un loop radial con mensajes de oyentes expone el contexto de los acontecimientos que veremos una vez que estemos todos: los hombres están perdiendo la fertilidad, las mujeres se organizan en hordas callejeras y los atacan siguiendo el impulso reproductivo. Lo que vemos en la escena es una cocina familiar que es simultáneamente un laboratorio de extracción, clasificación y venta clandestina de semen. Una madre depresiva, una hija que actúa como la bioquímica del laboratorio improvisado y la empleada doméstica de la familia subsisten gracias a esta actividad. En el devenir de la tarea se descubre que el semen de un motoquero tiene un índice de fertilidad infalible. Este descubrimiento abriría un abanico de posibilidades de producción de sentido. Sin embargo, cuando el padre, prófugo de la justicia, ingresa subrepticamente a la escena doméstica devenida laboral, trae junto con su corporalidad, su discurso y su tono exacerbado la causalidad de la obra a la que queda sujeta la atención ascendente del espectador. Sujeta, porque, efectivamente, es la lógica de la causa-efecto la que dispone para el espectador una atención focalizada. El descubrimiento del macho alfa funciona como pretexto (en el sentido de un texto que sirve de causal a otro) para que el dispositivo escénico se active en una única dirección: develar un saber que la escena tiene y que el espectador ignora, en este caso, la violencia que subyace a una familia sometida a la figura de un padre narcisista e inescrupuloso. A diferencia de *Artaud*, en *Alfa* la focalización opera como condición de posibilidad para comprender y transformar la realidad a partir de lo que la escena devela. Por supuesto que esta condición de posibilidad inscrita en la obra es eso, condición de posibilidad no determinación directa. Sin embargo, si al espectador se lo convoca con el mandato de comprender o de usar eso que ve en la escena, el autoaprendizaje perceptivo, que ya de por sí tiene la inconsistencia de lo fugaz, se pierde en el esfuerzo por registrar aquello que compete a la comprensión. Lo que intentamos ejemplificar es el impacto que generan en la percepción los movimientos atencionales ya inscritos en la obra y aquellos que quedan librados a la experiencia del espectador.

Para pensar en esta misma dirección el enlace estético entre la emoción y la atención, que es inherente a la experiencia estética, será necesario distanciarse de los lugares comunes (por ejemplo, la idea de que en el arte la emoción se antepone al conocimiento) que aparecen cada vez que se habla de la experiencia estética y abordar en profundidad la tensión entre la dimensión cognitiva de esta modalidad experiencial y su carácter emotivamente saturado. “La individualidad y la singularidad de toda experiencia estética, su carácter no traducible inclusive, no obedecen a su componente emotivo en tanto tal, obedecen a la manera en la que la emoción se enlaza en ellas con la atención” (Schaeffer, 2018: 89); ambos sistemas, el cognitivo y el emocional, tienen en sí una arquitectura jerárquica desde la cual se relacionan de una manera más compleja de lo que se considera tradicionalmente. Una de las conclusiones más

significativas a las que llega Schaeffer en relación con el alcance de las emociones en la experiencia estética tiene que ver con las implicancias del desacople, que la modalidad estética promueve, entre las emociones y las consecuencias “estándares”:

Debido a que las emociones se adhieren a una actividad atencional que en sí misma está, previamente (y por el hecho mismo de la instauración de un marco que la despragmatiza), desconectada de todo “estrés” pragmático, es por lo que son atraídas a su vez dentro de una dinámica despragmatizada y se ven entonces liberadas de la necesidad de “alimentar” lo más rápido posible una toma de decisión práctica” (Schaeffer, 2018:122).

Esto permitiría la expansión de nuestro análisis hacia el componente experiencial propiamente dicho, a partir de la observación del acople o desacople entre emoción y consecuencia inmediata. La trilogía *Menea para mí*, *Gorilas* y *Lo que quieren las guachas* de Mariana Cumbi Bustinza, por ejemplo, parte del supuesto de que la escena es capaz de retratar fielmente la vida de la villa y que, en ese ejercicio, la enaltece de cara a un público de clase media que la ignora y la prejuzga. En estas obras, las emociones no ingresan a una dinámica atencional despragmatizada sino que, por el contrario, funcionan como un elemento que opera a favor de la necesidad de alimentar lo más rápido posible una toma de decisión práctica: modificar la mirada que la espectadora de clase media tiene sobre los sectores populares. Las obras trabajan sobre un espectador preexistente; hay un aparato perceptivo previsto tanto desde lo atencional como desde lo emocional que limita la producción de imágenes a ese espectador previo. En *Lo que quieren las guachas* el universo se divide entre chetos y villeros pero las acciones de unos y otros se organizan en función de lo que es admisible o inadmisibles para quien mira. En la escena se representa la humillación y el sometimiento sexual de una adolescente villera a manos de un joven clase media, mientras que se omite representar la forma en la que se relacionan la adolescente de clase media y el joven villero. Ambas adolescentes quedan embarazadas, la primera muere realizándose un aborto clandestino, la segunda, con mejores recursos, pasa por la misma situación pero sobrevive. La obra representa la injusticia en escena, pero, como sustrato de esa intención también representa a los sectores populares como víctimas sin posibilidad de agencia. Es en este punto que nuestra espectadora, que ha pasado por formas de expectación despragmatizadas, piensa: si se me cae una lágrima, esa lágrima será reaccionaria.

Conclusión

¿Cuál es el elemento constitutivo de la experiencia estética que compensa el costo cognitivo y emotivo que esta conlleva? Rápidamente se puede decir que es aquel que siempre se expresa en primer lugar: la valencia hedónica de tal experiencia, lo que comúnmente llamamos “el gusto del espectador”. Para nuestra perspectiva, profundizar en este aspecto implica definir el régimen estético en tanto circuito que conecta la intensidad de la actividad atencional de una experiencia con la intensidad de su valencia hedónica positiva. Partiendo del supuesto de que experiencia estética es un enclave pragmático que tiene a la despragmatización de la relación atencional como condición constitutiva², Schaeffer afirma que la valencia hedónica es producida por el proceso atencional en sí mismo a través de un *feedback* metacognitivo, y no por el contenido de un estímulo. Para decirlo con otras palabras, lo que produce placer o

2. Es interesante observar que esta pragmática de la despragmatización que Schaeffer enfatiza respecto de la actividad perceptiva asociada a la experiencia estética tiene mucho que ver con lo que Rancière señala respecto de la lógica estética como detención de las lógicas mimética y ética. Esa detención es una despragmatización de la actividad perceptiva.

displacer no es la obra sino el proceso perceptivo en el que se ven involucrados los recursos atencionales y emocionales de la espectadora. En este sentido es importante subrayar que la facilidad del tratamiento del estímulo (es decir el acceso fluido del espectador a la intención artística) no debería ser tomado como el único factor de una apreciación estética positiva, en principio porque tiene un límite: el aburrimiento o tedio. La curiosidad constituye la segunda variable de la valencia hedónica de la atención estética: “El círculo formado por esa atención compleja ejercida por sí misma [la curiosidad] y por el cálculo hedónico que evalúa tal ejercicio y que modula a cambio el proceso atencional define la experiencia estética” (Schaeffer, 2018: 184).

Dado que uno de los objetivos de nuestro trabajo es discutir la concepción de la expectación teatral como configuración de contenidos estables procesados por el espectador de manera consciente y la concepción del espectador como conciencia que asimila una experiencia ajena como propia, nos parece sustancial la observación de la experiencia estética como experiencia en sí misma antes que como respuesta a estímulos codificados artísticamente. Cuando es recurrente, esta tiene como correlato un autoaprendizaje que da forma a constelaciones perceptivas que establecen semejanzas entre imágenes condensadoras no solo de contenidos de conciencia sino también de contenidos de experiencia que escapan al procesamiento consciente y que, justamente por eso, son capaces de reconfigurar lo sensible. Los modos singulares en que se articulan los componentes atencionales, emotivos y hedónicos nutren nuestro campo imaginario. Usamos deliberadamente el verbo “nutrir” porque nos parece necesario cerrar el artículo poniendo el énfasis en la caracterización simondiana de las imágenes mentales como organismos.

Conteniendo en cierta medida voluntad, apetito y movimiento, aparecen casi como organismos secundarios en el seno del ser pensante: parásitas o coadyuvantes, son como mónadas secundarias que habitan en ciertos momentos el sujeto y lo abandonan en otros. Pueden ser, contra la unidad personal, un germen de desdoblamiento, pero también pueden aportar la reserva de su saber y su poder implícito en el momento en el que deben resolverse problemas. A través de las imágenes, la vida mental contiene algo de lo social, puesto que existen agrupamientos, estables o movientes, de imágenes en devenir. Se podría suponer que este carácter a la vez subjetivo y objetivo de las imágenes traduce de hecho este estatus de cuasi-organismo que posee la imagen, habitando el sujeto y desarrollándose en él con una relativa independencia por relación a la actividad unificada y consciente (2013:15).

La práctica de expectación recurrente y diversa le da a la espectadora la posibilidad de escapar a las reducciones en las que la pondrían los hábitos de percepción y le permite experimentar para descubrir la productividad y la singularidad de su imaginario que será objetivo y subjetivo al mismo tiempo. Las imágenes que habitan y se desarrollan en la espectadora astróloga constituyen una fuerza indisoluble de su cotidianeidad y de la voluntad de transformarla. Creemos firmemente que la experiencia estética tal y como la estamos pensando crea condiciones de posibilidad para los cambios de vida profundos que escapan al yugo de la información inmediata, verdaderas transformaciones que efectivamente llevan al encuentro con otros y habilitan nuevos vínculos.

Bibliografía

- » Benjamin, Walter (1991). "La enseñanza de lo semejante" en Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid: Alfaguara. 85-89.
- » Crary, Jonatan (2008). Suspensiones de la Percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna. Madrid: Akal.
- » Ferreyra, Sandra (2019). Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino. Buenos Aires: UNGS.
- » Girard, René (1995). La violencia y lo sagrado. Barcelona: Anagrama.
- » Rancière, Jacques (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.
- » Shaeffer, Jean-Marie (2018). La experiencia estética. Buenos Aires: la marca editora.
- » Simondon, Gilbert (2014). Curso sobre la percepción. Buenos Aires: Cactus.
- » Simondon, Gilbert (2013). Imaginación e invención. Buenos Aires: Cactus.