

## El espectador emancipado

Jacques Rancière

Título original: Le spectateur émancipé © La Fabrique éditions, 2008

Traducción de Ariel Dilon Revisión de Javier Bassas Vila

www.ellagoediciones.com

Este libro tiene su origen en una petición que me hicieron hace algunos años y que consistía en introducir la reflexión de una academia de artistas consagrada al espectador a partir de las ideas desarrolladas en mi libro *El maestro ignorante*<sup>1</sup>. Al principio, la proposición me dejó un poco perplejo. *El maestro ignorante* exponía la excéntrica teoría y el singular destino de Joseph Jacotot, que había causado escándalo a comienzos del siglo XIX al afirmar que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo la emancipación intelectual a la instrucción del pueblo. Sus ideas habían caído en el olvido ya a mediados de su propio siglo. Me había parecido oportuno sacarlas de nuevo a la luz, en la década de 1980, para plantear la polémica cuestión de la igualdad intelectual en el revuelo del debate creado en torno a la finalidad de la escuela pública. Ahora bien, en el seno de la reflexión artística contemporánea, ¿qué uso dar al pensamiento de un hombre cuyo universo artístico puede representarse emblemáticamente con las figuras de Demóstenes, Racine y Poussin?

Sin embargo, después de reflexionar sobre ello, me pareció que la ausencia de toda relación evidente entre el pensamiento de la emancipación intelectual y la cuestión del espectador actual también era una buena oportunidad. Podía ser una ocasión para tomar una distancia radical con respecto a ciertos presupuestos teóricos y políticos que, incluso bajo una forma postmoderna, sustentan todavía los fundamentos del debate sobre el teatro, la performance y el espectador. Pero, para hacer emerger esta relación y darle un sentido, había que reconstituir la red de presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro del debate sobre las relaciones entre arte y política. Había que trazar el modelo global de racionalidad sobre cuyo fondo nos hemos acostumbrado a juzgar las implicaciones políticas del espectáculo teatral. Empleo aquí esta expresión para incluir todas las formas de espectáculo -acción dramática, danza, performance, mimo u otras- que ponen cuerpos en acción ante un público reunido.

Las numerosas críticas que ha ocasionado el teatro a lo largo de toda su historia pueden ser concentradas en una afirmación esencial. La llamaré la paradoja del espectador, una paradoja quizás más fundamental que la célebre paradoja del comediante. Esta paradoja se puede formular simplemente así: no hay teatro sin espectador (aunque se trate de un espectador único y oculto, como en la representación ficcional de *El hijo natural* que da lugar a las *Conversaciones* de Diderot). Ahora bien, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.

Este diagnóstico conduce a dos conclusiones diferentes. La primera es que el teatro es una cosa absolutamente mala, una escena de ilusión y de pasividad que es preciso suprimir en beneficio de lo que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber. Ésta es la conclusión ya formulada por Platón: el teatro es el lugar en el que se invita a unos ignorantes para que vean sufrir a unos hombres. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la del deseo y del sufrimiento, es decir, de la división de sí que resulta de la ignorancia. El efecto propio del teatro es el de transmitir esa enfermedad por medio de otra: la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras. Transmite la enfermedad de la ignorancia que hace sufrir a los personajes mediante una máquina de ignorancia, la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad. Así pues, la comunidad justa es aquella que no tolera la mediación teatral, aquella en

la que la medida que gobierna la comunidad está directamente incorporada en las actitudes vivientes de sus miembros.

Es la deducción más lógica. Sin embargo, no es la que ha prevalecido entre los críticos de la mimesis teatral. La mayoría de ellos han conservado las premisas cambiando la conclusión. Han dicho: quien dice teatro dice espectador y en ello hay un mal. Ése es el círculo del teatro tal y como lo conocemos, tal y como nuestra sociedad lo ha modelado a su propia imagen. Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye dicha performance, en la energía que ella produce. Hay que construir un teatro nuevo a partir de ese poder activo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, que los espectáculos que se revisten de ese nombre sólo ofrecen en una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. Esta inversión se ha concretado en dos grandes vías, antagónicas en su principio, aunque la práctica y la teoría del teatro reformado a menudo las han mezclado. Según la primera, hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando.

Siguiendo la segunda vía, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales.

Éstas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para el uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para el uno, debe afinar su mirada; para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los intentos modernos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, arriesgándose a mezclar sus principios y sus efectos. Han pretendido transformar el teatro a partir del diagnóstico que conducía a su supresión. Por lo tanto, no es sorprendente que hayan retomado no sólo las consideraciones de la crítica platónica, sino también la fórmula positiva que Platón oponía al mal teatral. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro por otra comunidad, resumida en otra performance de los cuerpos. La oponía a la comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que cada uno debe moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que emborrachar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como una oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo. Han hecho del teatro el lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital. El texto de presentación de la *Somerakademie* que me acogía lo expresaba en estos términos: «El teatro sigue siendo el único

lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo». En sentido restringido, la frase sólo pretende distinguir a la audiencia colectiva del teatro de los visitantes individuales de una exposición o de la simple adición de las entradas al cine. Pero está claro que significa algo más. Significa que el «teatro» es una forma comunitaria ejemplar. Comporta una idea de comunidad como presencia a sí, opuesta a la distancia de la representación. A partir del romanticismo alemán, se ha asociado el pensamiento del teatro a esta idea de la comunidad viviente. El teatro apareció como una forma de la constitución estética -de la constitución sensible- de la colectividad. Entendemos por ello la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas. El teatro ha sido asociado, más que cualquier otro arte, a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes, sino las formas sensibles de la experiencia humana. La reforma del teatro significaba entonces la restauración de su naturaleza de asamblea o de ceremonia de la comunidad. El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator. Es el ritual purificador, afirma Artaud, en el que una comunidad pasa a estar en posesión de sus propias energías. Si el teatro encarna así la colectividad viviente, opuesta a la ilusión de la mimesis, no habrá que sorprenderse si la voluntad de devolver el teatro a su esencia puede adosarse a la crítica misma del espectáculo.

¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: «Cuanto más contempla, menos es»<sup>2</sup>. Esta afirmación parece antiplatónica. De hecho, los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido extraídos, a través de Marx, de la crítica feuerbachiana de la religión. El principio de una y otra crítica se encuentra en la visión romántica de la verdad como no-separación. Pero esta idea depende, en ella misma, de la concepción platónica de la mimesis. La «contemplación» que Debord denuncia es la contemplación de la apariencia separada de su verdad, es el espectáculo del sufrimiento producido por esta separación. «La separación es el alfa y el omega del espectáculo»<sup>3</sup>. Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertida en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

Así pues, no hay contradicción entre la crítica del espectáculo y la búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria. El «buen» teatro es aquél que utiliza su realidad separada para suprimirla. La paradoja del espectador pertenece a ese dispositivo singular que retoma, por cuenta del teatro, los principios de la prohibición platónica del teatro. De modo que son estos mismos principios los que hoy convendría examinar de nuevo o, más bien, la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación. Este juego de equivalencias y de oposiciones compone, en efecto, una dramaturgia bastante tortuosa, una dramaturgia de la falta y la redención. El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. En consecuencia, se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad. La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud del verdadero teatro. Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los hace conscientes de la situación social que la ocasiona y también les infunde el deseo de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, arrastrados hacia el círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. En

uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión. Es aquí donde pueden entrar en juego las descripciones y las proposiciones de la emancipación intelectual y ayudarnos a re-formular el problema. Pues esta mediación auto-evanescente no nos es desconocida. Es la lógica misma de la relación pedagógica: en ésta, el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Las lecciones y los ejercicios que el maestro da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la separación más que creándola de nuevo una y otra vez. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello es simple. En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquél que todavía ignora lo que el maestro sabe. Es aquél que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquél que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también el que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Sin embargo, en verdad, no hay ignorante que no sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiendo, equivocándose y corrigiendo sus errores. Pero, para el maestro, ese saber no es más que un *saber de ignorante*, un saber incapaz de ordenarse según la progresión que va de lo más simple a lo más complejo. El ignorante progresa comparando lo que descubre con aquello que ya sabe, según el azar de los hallazgos, pero también según la regla aritmética, la regla democrática que hace de la ignorancia un saber menor. Sólo se preocupa por saber más, por saber lo que aún ignoraba. Lo que le falta, lo que siempre le faltará al alumno, a menos que él mismo se convierta en maestro, es el *saber de la ignorancia*, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia.

Esa medida escapa, precisamente, a la aritmética de los ignorantes. Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña de entrada al alumno, es que la ignorancia no es un saber menor, sino que es el opuesto del saber; porque el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición. La distancia exacta es la distancia que ninguna regla puede medir, la distancia que resulta del mero juego surgido de las posiciones ocupadas, que se ejerce a través de la práctica interminable del «un paso más allá» que separa al maestro de aquél que se supone que ha de ejercitarse para alcanzarlo. Es la metáfora del abismo radical que separa la manera del maestro de la del ignorante, porque ese abismo separa dos inteligencias: aquella que sabe en qué consiste la ignorancia y aquella que no lo sabe. Es, de entrada, esta radical separación lo que la enseñanza progresiva y ordenada enseña al alumno. Le enseña de entrada su propia incapacidad. Así, verifica en su acto su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Esta verificación interminable es lo que Jacotot llama embrutecimiento.

Jacotot oponía esta práctica del embrutecimiento a la práctica de la emancipación intelectual. La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad respecto a sí misma de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas tal y como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de cosas y de signos que lo rodean, a fin de encontrar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo. Si el iletrado sólo sabe de memoria una plegaria, puede comparar ese saber con aquello que todavía ignora: las palabras de esa plegaria escritas sobre un papel. Puede aprender, signo tras signo, la relación de aquello que ignora con aquello que sabe. Puede hacerlo si, a cada paso, observa lo que se halla frente a él, dice lo que ha visto y verifica lo que ha dicho. De ese ignorante, que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en marcha, una inteligencia que traduce signos por otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle.

Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje. Está en el corazón de la práctica emancipadora del maestro ignorante. Lo que éste ignora es la distancia

embrutecedora, la distancia transformada en abismo radical que sólo un experto puede «salvar». La distancia no es un mal que debe abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras. El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino no recibe ese nombre por el hecho de no saber nada, sino porque ha abdicado del «saber de la ignorancia» y ha dissociado de este modo su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos *su* saber (de él), sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que tal maestro ignora es la desigualdad de las inteligencias. Toda distancia es una distancia factual, y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijación y toda jerarquía de posiciones.

¿Cuál es la relación entre esta historia y la cuestión del espectador hoy por hoy? Ya no estamos en esa época en la que los dramaturgos querían explicar al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista. No obstante, con las ilusiones, no se pierden forzosamente los presupuestos, ni tampoco se pierde forzosamente el aparato de los medios con el horizonte de los fines. Puede incluso ocurrir que, al contrario, la pérdida de sus ilusiones conduzca a los artistas a aumentar la presión sobre los espectadores: tal vez ellos sepan lo que hay que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común. Tal es la primera convicción que los reformadores teatrales comparten con los pedagogos embrutecedores: la del abismo que separa dos posiciones. Incluso si el dramaturgo o el director de teatro no saben lo que quieren que haga el espectador, sí que saben al menos una cosa: saben que *debe hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.

Pero, ¿no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia? ¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Estas oposiciones -mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/ pasividad- son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen propiamente un reparto de lo sensible<sup>4</sup>, una distribución *a priori* de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. Por eso puede cambiarse el valor de los términos, transformar el término «bueno» en malo y viceversa, sin cambiar el funcionamiento de la oposición misma. Así, se descalifica al espectador porque no hace nada, mientras que los actores en el escenario o los trabajadores afuera ponen el cuerpo en acción. Pero la oposición entre ver y hacer se invierte de inmediato cuando uno opone a la ceguera de los trabajadores manuales y de los practicantes empíricos, sumergidos en lo inmediato y lo pedestre, la amplia perspectiva de aquéllos que contemplan las ideas, prevén el futuro o adoptan una visión global de nuestro mundo. Antaño se llamaba ciudadanos *activos*, capaces de elegir y de ser elegidos, a los propietarios que vivían de sus rentas, y ciudadanos *pasivos*, indignos de tales funciones, a aquéllos que trabajaban para ganarse la vida. Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones pueden intercambiarse, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no la poseen.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar

y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

Éste es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas. Observemos tan sólo la movilidad de la mirada y de las expresiones de los espectadores en un tradicional drama religioso chiíta que conmemora la muerte de Hussein, captados por la cámara de Abbas Kiarostami (*Tazieh*). El dramaturgo o el director de teatro querría que los espectadores vieran esto y sintieran aquello, que comprendieran tal o cual cosa y que sacaran de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa en lo idéntico: hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado -en un cuerpo o un espíritu- y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe *aprender* y lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* y lo que el director de teatro le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica. A esta identidad de la causa y del efecto que se encuentra en el seno mismo de la lógica embrutecedora, la emancipación opone su disociación. Ése es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto del control que le obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro.

Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, actualmente, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. Pero lo que siempre supone es que lo percibido, sentido, comprendido es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance. Presupone siempre la identidad de la causa y el efecto. Esta supuesta igualdad entre la causa y el efecto reposa a su vez sobre un principio no igualitario: reposa sobre el privilegio que el maestro se otorga, el conocimiento de la distancia «correcta» y del medio de suprimirla. Pero eso es confundir dos distancias muy diferentes. Existe la distancia entre el artista y el espectador, pero también existe la distancia inherente a la performance misma, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. Según la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa -un libro o cualquier otro fragmento de escritura- ajena tanto a uno como al otro y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Lo mismo ocurre con la performance. No es la transmisión del saber o del espíritu del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión en lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.

Así pues, esta idea de la emancipación se opone claramente a aquélla sobre la que se ha apoyado a menudo la política del teatro y de su reforma: la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación. Es esta idea de separación y de su abolición lo que vincula la crítica debordiana del espectáculo a la crítica feuerbachiana de la religión a través de la crítica marxista de la alienación. Según esta lógica, la mediación de un tercer término no puede ser sino la ilusión fatal de la autonomía, atrapada en la lógica del desposeimiento y de su disimulo. La separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse. La finalidad misma de la performance consiste en suprimir, de diversas maneras, esta

exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre el uno y la otra, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida. Y, sin duda, este esfuerzo por trastornar la distribución de los lugares ha producido no pocos enriquecimientos de la performance teatral. Pero una cosa es la redistribución de los lugares y otra cosa diferente es que el teatro se atribuya la finalidad de reunir a una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo. Lo primero conlleva la invención de nuevas aventuras intelectuales, lo segundo una nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto, que en este caso viene a ser su lugar comulgante.

Y ello porque el rechazo de la mediación, el rechazo del tercero, es la afirmación de una esencia comunitaria del teatro en cuanto tal. Cuanto menos sabe el dramaturgo lo que quiere que haga el colectivo de los espectadores, tanto más sabe que ellos deben actuar, en cualquier caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad. No obstante, ya iría siendo hora de cuestionar la idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario. Como hay unos cuerpos vivientes sobre el escenario que se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso ya baste para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados frente a un televisor o de los espectadores de cine sentados ante unas sombras proyectadas. Curiosamente, la generalización del uso de las imágenes y de toda clase de proyecciones en las puestas en escena teatrales no parece alterar en absoluto esta creencia. Las imágenes proyectadas pueden agregarse a los cuerpos vivientes o sustituirlos. Pero, en cuanto hay espectadores reunidos en el espacio teatral, se hace como si la esencia viviente y comunitaria del teatro se hallara preservada y como si se pudiera evitar la pregunta: ¿qué es exactamente lo que tiene lugar, entre los espectadores de un teatro, y que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué es lo que resulta más interactivo, más comunitario, entre esos espectadores con respecto a una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo?

Creo que ese algo es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. Dicha presuposición continúa precediendo a la performance teatral y anticipando sus efectos. Pero, en un teatro, ante una performance, igual que en un museo, una escuela o una calle, nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. Lo que nuestras performances verifican -ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de verlo- no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la

actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.

Me propongo ilustrar este punto mediante un breve recorrido por mi propia experiencia política e intelectual. Pertenezco a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas. Según una, los que poseían la comprensión del sistema social debían enseñárselo a los que sufrían ese mismo sistema con el fin de armarlos para la lucha; según la otra, los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, así que debían instruirse con esos mismos trabajadores a los que trataban de ignorantes. Para responder a esta doble exigencia, quise al principio encontrar la verdad del marxismo para armar un nuevo movimiento revolucionario y aprender, luego, de aquéllos que trabajaban y luchaban en las fábricas el sentido de la explotación y de la rebelión. Para mí, como para mi generación, ninguna de estas dos tentativas resultó plenamente convincente. Ese hecho me llevó a buscar en la historia del movimiento obrero la razón de los encuentros ambiguos o fallidos entre los obreros y aquellos intelectuales que les habían visitado para instruirlos o para ser instruidos por ellos. Pude así comprender que la cuestión no se planteaba entre ignorancia y saber, como tampoco entre actividad y pasividad, ni entre individualidad y comunidad. Un día de mayo en que consultaba la correspondencia de dos obreros en la década de 1830 para obtener información sobre la condición y las formas de conciencia de los trabajadores de aquella época, me llevé una gran sorpresa al encontrarme con algo muy diferente: las aventuras de otros dos visitantes, en otros días de mayo, ciento cuarenta y cinco años antes. Uno de los dos obreros acababa de entrar en la comunidad saint-simoniana en Ménilmontant y comunicaba a su amigo cómo repartía el tiempo durante sus jornadas en la utopía: trabajos y ejercicios de día, juegos, cenáculos y relatos por la noche. Su correspondiente epistolar le contaba, por su parte, el paseo por el campo que acababa de hacer con dos compañeros para aprovechar un domingo de primavera. Pero lo que le contaba no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaura de ese modo sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana siguiente. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio de los estetas que disfrutaban de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para desarrollar hipótesis metafísicas y de los apóstoles que se empeñan en comunicar su fe a todos los compañeros con los que se encuentran al azar del camino o de la posada<sup>5</sup>.

Esos trabajadores que habrían tenido que proporcionarme informaciones sobre las condiciones de trabajo y las formas de conciencia de clase me ofrecían algo totalmente diferente: el sentimiento de una semejanza, una demostración de igualdad. Ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase. Su actividad de propagandistas no podía separarse de su ociosidad de paseantes y de contempladores. La simple crónica de su tiempo libre compelia a reformular las relaciones establecidas entre *ver*, *hacer* y *hablar*. Haciéndose espectadores y visitantes, trastornaban el reparto de lo sensible que pretende que los que trabajan no tengan tiempo para abandonar sus pasos y sus miradas al azar, y que pretende también que los miembros de un cuerpo colectivo no tengan tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que significa la palabra emancipación: la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Lo que aquellas jornadas proporcionaban a los dos correspondientes y a sus semejantes no era el saber de su condición y la energía para el trabajo del mañana y la lucha por venir. Era la nueva configuración aquí y ahora del reparto del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre.

Comprender esta ruptura operada en el seno mismo del tiempo equivalía a desarrollar las implicaciones de una similitud y de una igualdad, en lugar de asegurarse el dominio en la tarea interminable de reducir la brecha irreductible. También esos dos trabajadores eran intelectuales, como lo es cualquier otro. Eran visitantes y espectadores, como el investigador que, un siglo y medio más tarde, leía sus cartas en una biblioteca, como los visitantes de la teoría marxista o los que distribuyen octavillas en las puertas de las fábricas. No había que salvar ninguna brecha entre intelectuales y obreros, como tampoco entre actores y espectadores. De todo ello, había que extraer algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia.

Contar la historia de sus días y sus noches obligaba a alterar otras fronteras. Esta historia que hablaba del tiempo, de su pérdida y de su reapropiación sólo adquiriría su sentido y alcance al ser puesta en relación con una historia similar, enunciada en otra parte, en otra época y en un tipo de escrito muy distinto: Platón explica en el libro II de la *República*, antes de emprenderla contra las sombras mentirosas del teatro, que en una comunidad bien ordenada cada uno debía hacer una sola cosa y que los artesanos no tenían tiempo para estar en otra parte que no fuese su sitio de trabajo ni tampoco para hacer otra cosa que no fuese el trabajo que convenía a las (in)capacidades que la naturaleza les había otorgado.

Para oír la historia de aquellos dos visitantes, había entonces que alterar las fronteras entre la historia empírica y la filosofía pura, las fronteras entre las disciplinas y las jerarquías entre los niveles de discurso. No había, por un lado, el relato de los hechos y, por el otro, la explicación filosófica o científica que descubría la razón de la historia o la verdad escondida tras ella. No estaban, por un lado, los hechos y, por el otro, su interpretación. Existían dos maneras de contar una historia. Y lo que me correspondía hacer era precisamente una obra de traducción, mostrando cómo esos relatos de domingos primaverales y los diálogos del filósofo se traducían mutuamente. Había que inventar el idioma adecuado para esa traducción y para esa contra-traducción, a riesgo de que tal idioma permaneciera ininteligible para todos los que reclamaran el sentido de esta historia, la realidad que la explicaba y la lección que ella daba para la acción. Ese idioma, de hecho, sólo podía ser leído por aquéllos que lo tradujeran a partir de su propia aventura intelectual.

Este recorrido biográfico me lleva al punto central de mi propósito. Esas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de vídeo transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones. Ahora bien, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Existe una manera que consiste en reactualizar la forma de la obra de arte total. Se creía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados o una forma de hiperactivismo consumista, cuando no ambas cosas a la vez. Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, propia de la realidad postmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue mucho de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza la alteración de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.

Existe una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos, sino al cuestionamiento de la relación misma de causa-efecto y del juego de los presupuestos que sostienen la lógica del embrutecimiento. Frente al hiper-teatro que quiere transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, esta tercera manera propone, al contrario, revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen. Propone, en resumen, concebirla como una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. Pues en todas esas performances se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y

hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Soy consciente de que es posible decir de todo esto: no son más que palabras, de nuevo sólo palabras. No lo recibiría como un insulto. Hemos oído a tantos oradores que hacían pasar sus palabras por algo más que palabras, por la fórmula de entrada a una vida nueva; hemos visto tantas representaciones teatrales que pretendían ser no sólo espectáculos, sino ceremonias comunitarias; e incluso hoy, a pesar de todo el escepticismo «postmoderno» para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos que no resulta necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.

### Notas:

1. El performista y coreógrafo sueco Mårten Spångberg me invitó a abrir la quinta *Internationale Sommer Akademie* de Fráncfort, el 20 de agosto de 2004.
2. Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, París, 1992, p. 16 [tr. esp. de José Luis Pardo, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2009, § 30; y La marca editora, Buenos Aires, 1995]-
3. *Ibid.*, p. 13, § 25.
4. En francés, «*partage du sensible*». Traducimos aquí este sintagma fundamental en la obra de Jacques Rancière por «reparto de lo sensible» y advertimos que, en otros libros, también ha sido traducido por «división de lo sensible». [N. de los E.]
5. Cf. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses Universitaires de Vincennes, París, 198\_, p. 147-158.