

El espectador emancipado

(...) ¿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, 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. Compose 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.

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 compelmía 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 corresponsales 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.

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008. Traducción en castellano: *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, 2010.