

# “El espectador emancipado” Jacques Rancière

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

N.8  
2009



daros-latinamerica

Mario Scarpetta

‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

Recomendado por: Bernardo Ortiz

# Bernardo Ortiz

---

Bogotá, 1972

Artista y filósofo. Actualmente vive y trabaja en Bogotá, Colombia.

Ha sido profesor del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, de la Universidad del Valle en la Licenciatura de Artes Visuales y en la carrera de Filosofía y Letras. Actualmente es profesor de cátedra de la Universidad de los Andes. Es editor de la Revista Valdez\* junto a Lucas Ospina y François Bucher. Se ha desempeñado como colaborador y gestor

de proyectos regionales como el Salón de Octubre y la reestructuración de los salones regionales. Fue miembro del comité curatorial de la Bienal de Bogotá en el 2006, y del 41 Salón Nacional ¡Urgente! en el 2008. Actualmente es curador editorial de la Séptima Bienal de Mercosur (Portoalegre, Brasil) junto a Erick Beltrán.

\*encuentre estas revistas y otros textos de Bernardo O. en el centro de documentación de *lugar a dudas*

---

## Bibliografía

Tomado de Artforum, Marzo 2007 y de Le spectateur émancipé, La Fabrique éditions, 2008.  
Traducción Bernardo Ortiz. Versión 1.02

---

# El espectador emancipado

Jacques Rancière

He titulado esta conferencia *El espectador emancipado*.<sup>1</sup> Como yo lo veo un título es siempre un reto. Plantea una presuposición; que una expresión tiene sentido; que hay un vínculo posible entre términos distintos. Y eso a su vez implica un vínculo entre conceptos, problemas y teorías que a primera vista parecen no tener ninguna relación directa entre sí.<sup>2</sup> En un sentido, este título expresa mi perplejidad cuando Márten Spångberg me invitó a dictar la conferencia inaugural de esta academia. Me dijo que quería introducir una reflexión colectiva sobre la “espectaduría” porque le había impre-

<sup>1</sup> El espectador emancipado fue una conferencia originalmente dictada en inglés en la apertura de la quinta *International Summer Academy of Arts* en Frankfurt, el 20 de agosto de 2004. El texto que aparece aquí fue ligeramente revisado. Una versión francesa —con algunas modificaciones y revisiones— de esta conferencia fue publicada por La Fabrique éditions en 2008, en un volumen titulado *Le spectateur émancipé*. Para esta traducción he partido del texto de *Artforum* pero confrontándolo con el texto en francés. En donde lo he considerado pertinente señalo las diferencias entre la conferencia pronunciada y publicada en inglés y su revisión francesa. Agradezco a Marina de Caro por facilitarme una copia de la versión francesa.

<sup>2</sup> N. del T.: En la versión francesa Rancière omite esta parte. Fue precisamente esa omisión la que me permitió decidirme por traducir el texto a partir de la versión publicada en *Artforum* en 2007. En ella se revela una particularidad del *modus operandi* de Rancière: la idea de que es el proceso de escribir lo que construye la teoría. Un texto nace de la necesidad de darle sentido a un título, por ejemplo. Dependiendo de cómo se le mire este es un punto flaco o un punto fuerte. En todo caso sin esta parte el texto pierde el carácter de ejercicio expositivo que me parece interesante y que se puede ver en otros textos del autor (pienso en *Les ambivalences du graphisme*).

sionado mi libro *El maestro ignorante* [*Le Maître ignorant* (1987)]. Empecé por preguntarme qué relación podía haber entre la causa y el efecto. En esta academia se reúnen personas involucradas en los mundos del arte, del teatro y del *performance* para pensar la condición de ser espectador hoy. *El maestro ignorante* era una meditación sobre la teoría excéntrica y el destino extraño de Joseph Jacotot, un profesor francés que, al principio del siglo diecinueve, puso a temblar el mundo académico al afirmar que una persona ignorante podía enseñarle a otra lo que ella misma no sabía, proclamando la igualdad de las inteligencias, y llamando a la emancipación intelectual en contra de los prejuicios implícitos —y las ideas heredadas— en la “instrucción” de las clases menos favorecidas. Su teoría se hundió en el olvido a mediados del siglo diecinueve. Pensé que era necesario revivirla en los años ochenta para promover un debate acerca de la educación y sus apuestas políticas. Pero, ¿qué uso se le puede dar, en el diálogo contemporáneo en torno al arte, a las teorías de un hombre que tendría a Demóstenes, Racine y Poussin como epitomes de su universo artístico?

Pensándolo de vuelta, se me ocurrió que esa misma distancia, esa ausencia de una relación obvia entre la teoría de Jacotot y la cuestión del espectador hoy podría ser afortunada. Podría proveer una oportunidad para distanciar radicalmente el propio pensamiento de las presuposiciones teóricas y políticas que todavía se acumulan, aún disfrazadas de posmodernidad, en torno al teatro, el *performance* y el espectador. Me dio la impresión que en verdad es posible darle sentido a esta relación, con la condición de que tratemos de armar una red de presuposiciones que ubique la cuestión del espectador en una intersección estratégica en la discusión sobre la relación entre arte y política y de dibujar de una forma muy amplia el patrón de pensamiento que ha enmarcado los asuntos políticos que gravitan en torno al teatro y al espectáculo (y utilizo esos términos en un sentido muy general —que incluye la danza, el *performance*, y todo espectáculo realizado por cuerpos que actúan frente a una audiencia colectiva).

Los debates numerosos y las polémicas que han cuestionado el teatro a lo largo de nuestra historia pueden trazarse hasta una contradicción simple. Llamémosla la paradoja del espectador, una paradoja que puede resultar más crucial aún que la paradoja del actor y que se puede resumir en los términos más simples. No hay teatro sin espectadores (puede ser uno sólo y escondido como en la representación ficticia de Diderot *Le Fils naturel* [1757]). Pero, dicen los detractores, ser un espectador es una mala cosa. Ser un espectador significa mirar un espectáculo. Y mirar es una mala cosa, por dos razones. La primera; mirar se considera lo opuesto de conocer. El espectador está parado ante una apariencia sin conocer las condiciones que la hacen posible o la realidad que esconde. La segunda; mirar se considera lo opuesto de actuar. El espectador se mantiene inmóvil en su silla, desprovisto de todo poder de intervención. Ser un espectador

significa ser pasivo. El espectador está separado de la capacidad de conocer tanto como lo está de la posibilidad de actuar.

De este diagnóstico es posible sacar dos conclusiones opuestas. La primera es que el teatro es en general una mala cosa, que es el escenario de la ilusión y la pasividad; que tiene que despreciarse a sí mismo en favor de lo que prohíbe: el conocimiento y la acción —la acción de conocer y la acción dirigida por el conocimiento. Esta conclusión la sacó hace años Platón: el teatro es el lugar en donde los ignorantes son invitados a ver gente sufrir. Lo que sucede en un escenario es un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la enfermedad del deseo y el dolor, que no es nada más que la auto-escisión del sujeto producida por la falta de conocimiento. La “acción” del teatro es nada más que la transmisión de esa enfermedad a través de otra enfermedad, la enfermedad de la mirada que sólo ve sombras —y esta subyugada por ellas. El teatro es la transmisión de la ignorancia que enferma a la gente a través de ese medio de la ignorancia que es la ilusión óptica. Por lo tanto una comunidad justa es una comunidad que no permite la mediación del teatro, una comunidad cuyas virtudes colectivas están directamente incorporadas en las actitudes de vida de sus participantes.

Esta parece ser la conclusión más lógica. Sabemos, sin embargo, que esta no es la conclusión más frecuente. La más común dice así: si el teatro involucra la condición de espectador, y ser espectador es una mala cosa, necesitamos, entonces, un nuevo teatro; un teatro sin espectadores. Necesitamos un teatro en el que la relación óptica —implícita en la palabra *theatron*— este sujeta a otra relación, implicada en la palabra *drama*. Drama significa acción. El teatro es el lugar donde una acción es presentada, hecha realidad actual, por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos. Los últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado por los primeros en su *performance*, en la inteligencia que lo construye, en la energía que moviliza. El verdadero sentido del teatro debe surgir de ese poder de actuar. El teatro debe regresar a su esencia verdadera, que es contraria a lo que usualmente se conoce como teatro. Lo que se debe buscar es un teatro sin espectadores, un teatro en el que los espectadores no sean más espectadores, en el que aprendan cosas en lugar de verse cautivados por las imágenes y se conviertan en participantes activos de un *performance* colectivo en lugar de ser testigos pasivos.

Este giro ha sido entendido de dos maneras, que son en principio antagónicas, aunque se han mezclado en la representación teatral y su legitimización. Por un lado el espectador debe ser liberado de la pasividad del testigo, que está fascinado con la apariencia en frente suyo y que identifica con los personajes en el escenario. Debe confrontarse con el espectáculo de algo extraño, que se presenta como un enigma que demanda de él una investigación sobre las razones de su extrañeza. Debe ser presionado para que abandone el rol de un testigo pasivo y tome el de un científico que observa fenómenos y busca

sus causas. Por otro lado el espectador debe deshacerse del rol de mero observador que permanece quieto e inmutable frente a un espectáculo distante. Debe ser arrancado de su dominio ilusorio, arrastrado hacia los poderes mágicos de la acción teatral, en la que intercambiará el privilegio de tomar el papel del espectador racional por la experiencia de poseer —o ser poseído— por la energía vital y primordial del teatro.

Reconocemos estas dos actitudes paradigmáticas en el teatro épico de Bertold Brecht y en el teatro de la crueldad de Artaud. En uno el espectador debe volverse más distante, y en el otro debe perder esa distancia. En uno debe cambiar su forma de ver por una forma mejor de ver, y en el otro debe abandonar su propia posición de espectador. El proyecto de reformar el teatro osciló incesantemente entre los polos de una inquisición distante o la encarnación vital. Esto implica que las presuposiciones que subyacen la búsqueda de un nuevo teatro son las mismas que subyacen el rechazo del teatro. Los reformadores del teatro mantuvieron los términos de las críticas de Platón, reorganizándolos tomando prestado del Platonismo una noción alternativa del teatro. Platón delineó una oposición entre la comunidad poética y democrática del teatro y una “verdadera” comunidad: una comunidad coreográfica en la que nadie se queda como un espectador pasivo, en la que todos se mueven de acuerdo a un ritmo comunitario determinado por proporción matemática.

Los reformadores del teatro, pusieron otra vez en escena la oposición platónica entre *choreia* y *teatro* como una oposición entre la esencia viva del teatro y el simulacro del “espectáculo.” El teatro se convirtió en el lugar donde la condición de espectador pasivo debía ser transformada en su opuesto —el cuerpo viviente de una comunidad actuando su propio principio. En el texto que plasma el objetivo de esta academia leemos que “el teatro sigue siendo el único sitio donde tiene lugar la confrontación directa de una audiencia consigo misma.” Le podemos dar a esa oración un significado restrictivo en el que simplemente se opone la audiencia colectiva del teatro con los visitantes individuales de una exposición o la vasta colección de individuos viendo una película de cine. Pero obviamente la oración significa mucho más. Significa que el “teatro” es aún el nombre de la idea de una comunidad como cuerpo vivo. Sugiere la idea de la comunidad como una auto-presencia en oposición a la distancia de la representación.

Desde el Romanticismo Alemán, el concepto de teatro se ha asociado con la idea de una comunidad viva. El teatro apareció como una forma de constitución estética —en el sentido de constitución sensible y sensorial— de la comunidad: la comunidad como una forma de ocupar tiempo y espacio, como un conjunto de gestos y actitudes vivos plantados frente a cualquier institución o forma política; la comunidad como un cuerpo que actúa en lugar de un aparato de formas y reglas. En este sentido el teatro se asociaba con la noción romántica de la revolución estética: la idea de una revolución que



Representación de *Les plideurs* de Racine, en París, 1727. Pintura de la época. Autor desconocido.

cambiaría las formas sensibles de la experiencia humana. La reforma del teatro por lo tanto significaba una restauración de su autenticidad como asamblea o ceremonia de la comunidad. El teatro es una asamblea en la que la gente se hace consciente de su situación y discute sus propios intereses, diría Brecht siguiendo a Piscator. El teatro es la ceremonia en la que la comunidad toma posesión de sus propias energías, diría Artaud. Si el teatro se tiene como el equivalente de la verdadera comunidad en oposición a lo ilusorio de la mimesis, no resulta sorprendente que el intento por restaurar el teatro a su esencia verdadera tuviera como telón de fondo teórico la crítica del espectáculo.

¿Cuál es la esencia del espectáculo en la teoría de Guy Debord? Su externalidad. El espectáculo es el reino de la visión. La visión significa externalidad. Ahora la externalidad significa el desplazamiento del propio ser. “Entre más contempla el hombre, menos es,” dice Debord. Esto puede sonar anti-platónico. En realidad la principal fuente para la crítica del espectáculo es, a través de Marx, la crítica que hace Feuerbach de la religión. Es lo que sostiene esa crítica —la idea romántica de la verdad como no-separación. Pero esa idea depende ella misma de la concepción platónica de la mimesis. La contemplación que Debord denuncia es la contemplación teatral o mimética, la contemplación del sufrimiento provocado por la separación. “La separación es el alfa y el omega del espectáculo,” escribe. Lo que un hombre ve en este esquema es la actividad que le ha sido robada; es su propia esencia arrancada, extrañada, hostil a él mismo, creando un mundo colectivo cuya realidad no es más que el despojo del hombre.

Desde esta perspectiva no hay contradicción entre la búsqueda de un teatro que pueda hacer real su verdadera esencia y la crítica del espectáculo. El “buen” teatro se asume como un teatro que despliega su realidad separada para suprimirla, para convertir la forma teatral en la forma de vida de la comunidad. La paradoja del espectador es parte de un dispositivo intelectual que está, aún en nombre del teatro, alineado con la negación platónica del teatro. Este marco rodea un número de ideas centrales que deben ser puestas en duda. En verdad, debemos cuestionar los fundamentos sobre los que descansan esas ideas. Me refiero a todo un conjunto de relaciones, que descansan sobre unas equivalencias y oposiciones fundamentales: la equivalencia de teatro y comunidad, de mirar y ser pasivo, de externalidad y separación, de mediación y simulacro; la oposición de lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viva, la actividad y la pasividad, la auto-consciencia y la alienación.

Este conjunto de equivalencias y oposiciones conforma una tortuosa dramaturgia de culpas y redenciones. Al teatro se le acusa de tornar pasivos a los espectadores en contra de su misma esencia, que supuestamente consiste en la actividad propia de la comunidad. Como consecuencia, se pone a sí mismo la tarea de contrarrestar su propio efecto y compensa su culpa devolviéndole al espectador su auto-consciencia y su propio accionar.

El escenario teatral y el *performance* teatral se convierten entonces en la mediación que desaparece entre la maldad del espectáculo y la virtud del verdadero teatro. Presentan a la audiencia colectiva *performances* que tienen la intención de enseñar a los espectadores cómo dejar de ser espectadores y convertirse en actores de una acción colectiva. Ya sea de acuerdo con el paradigma Brechtiano, la mediación teatral hace que la audiencia se de cuenta de la situación social sobre la que descansa el teatro, incitando a la audiencia a que actúe en consecuencia. O, de acuerdo con el esquema de Artaud, los hace abandonar la posición de espectador: ya no sentados frente al espectáculo, son rodeados por el *performance*, arrastrados al círculo de la acción, que les devuelve su energía colectiva. En ambos casos el teatro es una mediación que se desaparece.

Este es el punto en el que las descripciones y las propuestas de la emancipación intelectual entran en escena y nos pueden ayudar a reformular el problema. Obviamente, esta idea de una mediación que se desaparece nos resulta bien conocida. Es precisamente el proceso que tiene lugar en la relación pedagógica. En el proceso pedagógico el rol del maestro se asume como el acto de suprimir la distancia entre su conocimiento y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones apuntan a reducir continuamente la grieta entre el conocimiento y la ignorancia. Desafortunadamente, para reducir esa grieta, el maestro debe señalarla continuamente. Para reemplazar la ignorancia con conocimiento, debe mantenerse un paso adelante del estudiante ignorante que esta perdiendo su ignorancia. La razón para esto es sencilla: en el esquema pedagógico, la persona ignorante no es solamente aquella que ignora que no sabe lo que no sabe; es también aquella que ignora que no sabe lo que no sabe e ignora como aprenderlo. El maestro no es sólo el que sabe precisamente qué ignora el ignorante; también conoce cómo hacerlo conocible, en qué momento y en qué lugar, y de acuerdo a qué protocolo. Por un lado la pedagogía se ha erigido como un proceso de transmisión objetiva: un trozo de conocimiento tras otro, una palabra tras otra, una regla o teorema tras otro. Este conocimiento se supone que se infiere directamente de la mente del maestro o de la página del libro a la mente del alumno. Pero esta transmisión ecualizada descansa sobre el predicado de una relación desigual. Sólo el maestro sabe el camino, el momento y el lugar correctos para esa transmisión “ecualizada”, porque sabe algo que el ignorante nunca sabrá, antes de convertirse él mismo en maestro, algo que es más importante que el conocimiento impartido. Conoce la distancia exacta entre la ignorancia y el conocimiento. Esa distancia pedagógica entre una ignorancia determinada y un conocimiento determinado es de hecho una metáfora. Es la metáfora de un corte radical entre el camino del estudiante ignorante y el camino del maestro, la metáfora de un corte radical entre dos inteligencias.

El maestro no puede ignorar que su alumno ignorante, sentado en frente suyo, sabe de hecho una cantidad de cosas que ha aprendido por sí mismo; mirando y oyendo el

mundo alrededor suyo; descubriendo el significado de lo que ha visto y oído; repitiendo lo que ha oído y aprendido por azar; comparando lo que descubre con lo que ya sabe; y así sucesivamente. El maestro no puede ignorar que el alumno ignorante ha acometido, por estos mismos medios, un aprendizaje que es la precondition de todo aprendizaje: el aprendizaje de su lengua materna. Pero para el maestro este es sólo el conocimiento del ignorante, el conocimiento del niño pequeño que mira y oye al azar, compara y adivina al azar, y repite rutinariamente, sin entender la razón de los efectos que observa y reproduce. El rol del maestro es por lo tanto romper con ese proceso, a tientas, de ensayo y error. Se trata de enseñar al alumno el conocimiento de lo conocible, a su manera —a la manera del método progresista, que desecha todo tanteo y todo *azar* explicando las cosas en orden, de la más simple a la más compleja, de acuerdo con lo que el alumno es capaz de entender, de acuerdo con su edad, extracción y expectativas sociales.

El conocimiento primario que posee el maestro es el “conocimiento de la ignorancia.” Es la presuposición de un corte radical entre dos formas de inteligencia. Este es también el conocimiento primario que le transmite a su estudiante: saber que se le deben explicar las cosas para poder entender, saber que no puede entender por su propia cuenta. Es el conocimiento de su incapacidad. Así, la educación progresiva es la corroboración sin fin de su punto de partida: la desigualdad. Esta corroboración sin fin de la desigualdad es lo que Jacotot llamó el proceso de embrutecimiento.<sup>3</sup> Lo opuesto del embrutecimiento es la emancipación. La emancipación es el proceso por el cual se verifica la igualdad de la inteligencia. No se trata de la igualdad de la inteligencia en todas sus manifestaciones. Significa que no hay una distancia entre dos formas de inteligencia. El animal humano lo aprende todo como aprendió su lengua materna, como aprendió a aventurarse en el bosque de cosas y signos que lo rodea, para tomar su lugar entre los otros humanos —observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo, y repitiendo las experiencias que encontró primero por azar. Si la persona “ignorante” que no sabe cómo leer sabe algo de memoria, sea una simple oración, puede comparar ese conocimiento con algo de lo que permanece ignorante: las palabras de la misma oración escritas en una hoja de papel. Puede aprender, signo tras signo, la forma de aquello que ignora. Lo puede hacer si en cada paso observa lo que tiene en frente, dice lo que ha visto y verifica lo que ha dicho. Desde el ignorante hasta el científico que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que opera: una inteligencia que hace figuras y comparaciones para comunicar sus aventuras intelectuales y para entender lo que a su vez otra inteligencia trata de comunicarle.



<sup>3</sup> N. del T.: En la edición española del *Maestro Ignorante* la palabra francesa *abrutissement* se traduce como ‘atontamiento’. Aunque lo indicado sería adoptar esa palabra para mantener una continuidad entre esa traducción y esta, me parece, sin embargo que la palabra ‘embrutecimiento’ es absolutamente precisa.

Este acto poético de traducción es la primera condición de todo aprendizaje. La emancipación intelectual, como Jacotot la concebía, significa la consciencia y la puesta en escena de ese poder igual de traducción y contra-traducción. La emancipación involucra una idea de distancia diferente de la que embrutece. Los animales que hablan son animales distantes que tratan de comunicarse a través de un bosque de signos. Es este sentido de distancia que el “maestro ignorante” —el maestro que ignora la desigualdad— enseña. La distancia no es un mal que deba ser curado. Es la condición normal de la comunicación. No es una grieta que reclama expertos que la cierren. La distancia que el “ignorante” tiene que cubrir no es la grieta entre su ignorancia y el conocimiento de su maestro; es la distancia entre lo que ya sabe y lo que todavía no sabe pero que puede aprender por el mismo proceso. Para ayudar a su alumno a cubrir esa distancia el “maestro ignorante” no necesita ser ignorante. Necesita desligar todas las cosas que sabe de su capacidad de ser maestro. No le enseña a sus alumnos *su* conocimiento. Los invita a que se aventuren en el bosque, para que reporten sobre lo que ven, sobre lo que piensan de lo que ven, para verificarlo y así sucesivamente. Lo que ignora es la grieta entre dos inteligencias. Es el vínculo entre el conocimiento de lo conocible y la ignorancia del ignorante. Cualquier distancia es coincidental. Todo acto intelectual teje un hilo casual entre una forma de ignorancia y una forma de conocimiento. Ninguna forma de jerarquía social se puede predicar en este sentido de distancia.

¿Cómo puede ser relevante esta historia con la cuestión del espectador? Los dramaturgos de hoy no salen a explicar a su audiencia la verdad acerca de las relaciones sociales y los medios de lucha contra la dominación capitalista. Pero no basta con perder las ilusiones. Por el contrario, la pérdida de las ilusiones lleva al dramaturgo o a los actores a incrementar la presión sobre el espectador: tal vez *el* sepa lo que tiene que hacer, si la puesta en escena lo transforma, si lo separa de su actitud pasiva y lo convierte en un participante activo del mundo comunal. Este es el primer punto que los reformadores del teatro tienen en común con los pedagogos embrutecedores: la idea de una grieta entre dos posiciones. Aún cuando el dramaturgo o el actor no sabe lo que quiere que haga el espectador, sabe al menos que el espectador tiene que hacer algo: pasar de la pasividad a la actividad.

Pero, ¿por qué no darle una vuelta a la cosa? ¿Por qué pensar, en este caso también, que es precisamente ese intento por suprimir la distancia lo que constituye la distancia misma? ¿Por qué identificar el hecho de estar sentado, inmóvil, como inactividad si no es por la presuposición de una grieta radical entre la actividad y la inactividad? ¿Por qué identificar “mirar” con “pasividad” si no es por la presuposición de que mirar significa mirar la imagen o la apariencia, que significa estar separado de la realidad que está siempre detrás de la imagen? ¿Por qué identificar oír con ser pasivo, si no es



Público presenciando la amputación de la pierna de La Rochefoucauld en el anfiteatro de París.

por la presuposición de que actuar es lo opuesto a hablar, etc.? Todas estas oposiciones —mirar/saber, mirar/actuar, apariencia/realidad, actividad/pasividad— son mucho más que oposiciones lógicas. Son lo que llamo una partición de lo sensible, una distribución *a priori* de posiciones y de las capacidades e incapacidades atadas a esas posiciones. Dicho en otras palabras, son alegorías de la desigualdad. Por eso mismo uno puede cambiar los valores dados a cada posición sin cambiar el significado de la oposición misma. Se puede transformar el término “bueno” en el malo y recíprocamente. El espectador es usualmente despreciado porque no hace nada, mientras que los actores en el escenario —o los trabajadores en la calle— hacen algo con sus cuerpos. Pero es fácil voltear las cosas diciendo que aquellos que actúan, aquellos que trabajan con sus cuerpos, son obviamente inferiores a los que son capaces de ver —es decir, aquellos que pueden contemplar ideas, anticipar el futuro o darle una mirada global al mundo. Las posiciones se pueden cambiar pero la estructura permanece igual. Lo que cuenta, de hecho, es reiterar la oposición entre dos categorías: hay un grupo de gente que *no puede* hacer lo que otro grupo hace. Hay *capacidad* de un lado e *incapacidad* de otro.

La emancipación nace del principio opuesto, el principio de la igualdad. Nace cuando desechamos la oposición entre mirar y actuar y entendemos que la distribución misma de lo visible es parte de la configuración de dominación y sujeción. Comienza cuando nos damos cuenta que mirar es también una acción que confirma o modifica esa distribución, y que “interpretar el mundo” es ya una forma de transformarlo, o reconfigurarlo. El espectador es activo, tanto como el estudiante o el científico: observa, selecciona, compara, interpreta. Conecta lo que observa con otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros tipos de espacio. Hace su poema con el poema que se ha puesto en escena en frente suyo. Participa en el *performance* si puede contar su propia historia sobre la historia que sucede en frente suyo. O si puede deshacer el *performance* —por ejemplo, negar la energía corporal que se supone debe indicar el aquí y el ahora y transformarla en una mera imagen, al vincularla con algo que ha leído en un libro, que ha soñado, que ha vivido o imaginado. Estos son observadores distantes e intérpretes de la puesta en escena que tienen al frente. Son atentos a la puesta en escena en la medida en que mantienen su distancia.

Este es el segundo punto clave: los espectadores ven, sienten y entienden algo en la medida en que hacen sus poemas como los hace el poeta, como los hacen los actores, los bailarines o los *performers*. Al dramaturgo le gustaría que vean *tal* cosa, sientan *tal* sensación, entiendan *tal* lección de lo que ven, y participen en *tal* acción en consecuencia con lo que han visto, sentido y entendido. Proviene de la misma presuposición del maestro embrutecedor: la presuposición de una transmisión ecualizada y sin distorsión alguna. El maestro presupone que lo que el estudiante entiende es precisamente lo que él le enseña. Esta es la noción de transmisión del maestro: hay algo de un lado, en una

mente o en un cuerpo —un conocimiento, una capacidad, una energía— que debe ser transferido al otro lado, a la mente o al cuerpo del otro. La presuposición es que el proceso de aprendizaje no es meramente el efecto de esta causa —enseñar— si no la transmisión de la causa misma: lo que el estudiante aprende es el conocimiento del maestro. La identidad de causa y efecto es el principio del embrutecimiento. Por el contrario, el principio de la emancipación es la disociación de causa y efecto. La paradoja del maestro ignorante está allí. El estudiante del maestro ignorante aprende lo que su maestro no sabe, dado que su maestro lo conmina a buscar algo y contar todo lo que descubre en el camino mientras el maestro verifica que esté en efecto buscándolo. Lo que aprende el estudiante es un efecto de la maestría del maestro. Pero no aprende lo que el maestro sabe.

El dramaturgo y el actor no quieren “enseñar” nada. De hecho hoy en día están más que prevenidos acerca de usar el teatro como una forma de enseñanza. Solo quieren volver posible una forma de consciencia, o la fuerza de una sensación o de una acción. Pero todavía suponen que lo que será percibido o entendido es lo que pusieron en el libreto o en la puesta en escena. Presuponen la equivalencia —entendida como homogeneidad— de causa y efecto. Como sabemos, esta equivalencia descansa sobre una desigualdad. Descansa sobre la presuposición de que hay un conocimiento apropiado y una práctica apropiada con relación a la “distancia” y los medios para suprimirla. Esta distancia toma dos formas. Está la distancia entre el actor y el espectador. Pero también esta la distancia inherente a la puesta en escena misma, en la medida que es un “espectáculo” que media entre la idea del artista y las sensaciones e interpretaciones del espectador. Este espectáculo es un tercer ingrediente, al que los otros dos se pueden referir, pero que previene cualquier tipo de transmisión “equivalente” o “sin distorsión”. Es una mediación entre ellos, y esa mediación de un tercer término es crucial en el proceso de emancipación intelectual. Para prevenir el embrutecimiento debe haber algo *entre* el maestro y el estudiante. Lo que los vincula debe también separarlos. Jacotot propuso un libro como ese algo. El libro es la cosa material, ajena al maestro y al estudiante, a través de la cual pueden verificar lo que el estudiante ha visto, lo que ha hablado y lo que piensa de lo que ha hablado.

Esto significa que el paradigma de emancipación intelectual se opone claramente a otra idea de emancipación en la que la reforma del teatro se ha basado usualmente —la idea de la emancipación como la recomposición de un sujeto que se ha roto en un proceso de alienación. La crítica debordiana del espectáculo todavía descansa sobre la idea de la representación de Feuerbach, en la que la representación es una alienación del sujeto: el ser humano se deshace de su esencia humana al enmarcar un mundo celestial al que el mundo humano, real, está sometido. De la misma manera, la esencia de la actividad humana se distancia, se aliena de nosotros en la exterioridad del espectáculo. La mediación

del “tercer ingrediente” aparece entonces como una instancia de separación, despojo y traición. Una idea de teatro predicada en la idea de espectáculo concibe la externalidad del escenario como un estadio transitorio que debe ser superado. La supresión de esa exterioridad se convierte entonces en el *telos* de la puesta en escena. El programa demanda que los espectadores pasen a escena y los actores pasen al auditorio. Exige que la diferencia entre los dos espacios sea abolida, que la puesta en escena ocurra en cualquier lugar distinto del teatro. Evidentemente muchos desarrollos importantes de la puesta en escena teatral surgieron de la ruptura de la distribución tradicional de lugares (en el sentido de sitios y roles). Pero la “redistribución” de lugares es una cosa; la demanda de que el teatro, logre, esencialmente, recoger y acoger una comunidad no separada es otra cosa. Lo primero implica nuevas formas de aventura intelectual; lo segundo implica una nueva asignación platónica de los cuerpos a su lugar apropiado —esto es, a su lugar “comunal”.

Esta presuposición en contra de la mediación se conecta con una tercera, la presuposición de que la esencia del teatro es la esencia de la comunidad. El espectador se supone que será redimido cuando deje de ser un individuo, cuando se restaure su condición de miembro de una comunidad, cuando se deje ir en el torrente de energía colectiva o cuando sea llevado a la posición de ciudadano que actúa como miembro de un colectivo. Entre menos sepa el dramaturgo lo que los espectadores deban hacer como colectivo, más creará que *deben* convertirse en un colectivo, darle un giro a su mera aglomeración y convertirse en la comunidad que virtualmente son. Creo que ya es el momento de cuestionar la idea del teatro como un lugar específicamente comunitario. Se supone que es un lugar así porque en el escenario cuerpos vivos y reales actúan para gente que está físicamente presente en el mismo sitio. De esa manera se supone que provee un sentido único de comunidad, radicalmente distinto de la situación de un individuo viendo televisión, o del público del cine que se sientan frente a imágenes proyectadas y desmembradas. Por extraño que parezca, el uso extendido de imágenes y todo tipo de medios en puestas en escena teatrales no ha servido para cuestionar esa presuposición. Las imágenes pueden tomar el lugar de los cuerpos vivos en la puesta en escena, pero mientras los espectadores estén reunidos allí la esencia viva y comunitaria del teatro parece ser salvada. Por lo tanto parece imposible escapar a la pregunta, ¿qué pasa específicamente entre los espectadores de un teatro que no pasa en otra parte? ¿Acaso hay algo más interactivo, más comunal, que sucede entre ellos y no entre los individuos que ven un programa de televisión al mismo tiempo?

Creo que este “algo” no es nada más que la presuposición de que el teatro es comunitario en sí mismo. Esa presuposición de lo que el “teatro” significa va siempre por delante de la presentación de la pieza y prefigura sus efectos. Pero en un teatro, o frente a una puesta en escena, tal como en un museo, una escuela, o en la calle, sólo

hay individuos, tejiendo su propio camino por entre el bosque de palabras, actos y cosas que están frente a ellos o alrededor suyo. El poder colectivo que es común a estos espectadores no es su *status* como miembro de un cuerpo colectivo. Ni es una forma peculiar de interacción. Es el poder de traducir a su propia manera lo que ven. Es el poder de conectarlo con la aventura intelectual que los hace similares unos a otros en la medida en que cada uno toma un camino que es único. El poder común es el poder de la igualdad de las inteligencias. Este poder une a los individuos en la medida en que los mantiene separados; es el poder que cada uno de nosotros posee para hacer su propio camino en el mundo. Lo que tiene que ser puesto a prueba por nuestras puestas en escena —sea enseñando, actuando, hablando, escribiendo, haciendo arte, etc.— no es nuestra participación de un poder encarnado en la comunidad si no la capacidad de lo anónimo, la capacidad que hace de cualquiera igual a todos. Esta capacidad opera a través de distancias impredecibles e irreductibles. Funciona a través de un juego impredecible e irreductible de asociaciones y disociaciones.

Asociar y disociar; en lugar de constituirse en un medio privilegiado de transmisión de conocimiento o la energía que hace activa a la gente, podrían ser el principio de una “emancipación del espectador”, que significa la emancipación de cualquiera de nosotros como espectador. Ser espectador no implica una forma de pasividad que se debe transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y sabemos, como espectadores que vinculan lo que ven con lo que han visto y con lo que les ha sido contado, hecho o soñado. No hay un medio privilegiado, así como no hay un punto de partida privilegiado. En todas partes hay puntos de partida y cruces de dónde aprender cosas nuevas, si primero descartamos la presuposición de distancia, apoyamos la distribución de roles, y mantenemos las fronteras entre territorios. No necesitamos convertir a los espectadores en actores. Necesitamos reconocer que todo espectador es ya un actor en su propia historia y que todo actor es a su vez el espectador del mismo tipo de historia. No necesitamos convertir al ignorante en conocedor o, simplemente por el deseo de cambiar las cosas, hacer del estudiante o del ignorante el maestro de sus maestros.

Déjenme hacer un pequeño desvío a través de mi experiencia política y académica. Pertenezco a una generación que se debatía entre dos perspectivas enfrentadas: de acuerdo con la primera, aquellos que poseían la inteligencia del sistema social tenían que pasar su conocimiento a los que sufrían bajo el sistema, de tal manera que este conocimiento los hiciera actuar para cambiar el sistema. De acuerdo con la segunda, las personas supuestamente sabidas eran de hecho ignorantes: porque no sabían nada de lo que era la explotación y la revuelta, tenían que ser estudiantes de los así llamados trabajadores ignorantes. Por eso mismo, inicialmente traté de re-elaborar la teoría marxista para poner a disposición de un nuevo movimiento revolucionario sus armas teóricas,

antes de disponerme a aprender de aquellos que desarrollaron, al interior de las fábricas, el significado de la rebelión. Para mí, como para otros de mi generación, ninguno de esos intentos resultaron provechosos. Por eso decidí revisar la historia del movimiento obrero, para encontrar las razones detrás del continuo desencuentro entre los trabajadores y los intelectuales que les visitaban tanto para instruirlos como para ser instruidos. Tuve la buena suerte de descubrir que esta relación no era una cuestión de conocimiento de un lado e ignorancia en el otro, ni era una cuestión de conocer versus actuar, o la individualidad versus la comunidad. Un día de mayo, durante los años setenta, mientras revisaba correspondencia de trabajadores de 1830 para determinar cómo eran sus condiciones y su conciencia en esa época, descubrí algo bien distinto: las aventuras de dos visitantes, también en un día de mayo, pero unos ciento cuarenta años antes de tropezarme con sus cartas en los archivos. Uno de los dos corresponsales acababa de ser introducido en la comunidad utópica de los Sansimonianos, y le cuenta a su amigo los pormenores de su rutina diaria en la utopía: trabajar, ejercicios, juegos, cantos y cuentos. Su amigo, a su vez, le escribe para contarle de un paseo campestre al que había ido con dos compañeros buscando disfrutar de su descanso dominical. Pero no se trataba de un descanso dominical común y corriente, del obrero tratando de restablecer sus fuerzas físicas y mentales después de una semana de trabajo. Era en verdad el paso a otro tipo de descanso —el de estetas que disfrutaban las formas, luces y sombras de la naturaleza, de filósofos que pasan su tiempo intercambiando hipótesis metafísicas en una posada campestre, de apóstoles que se proponen comunicar su fe a los compañeros que el azar les pone en la carretera.

Esos trabajadores me deberían haber proveído información sobre las condiciones de trabajo y las formas de conciencia de clase en la década de 1830, en cambio me dieron algo bien distinto: la sensación de un parecido, una demostración de igualdad. Eran también espectadores y visitantes en su propia clase. Sus actividades como propagandistas no podían ser arrancadas de su “pasividad” como meros pascantes y contempladores. La crónica de su ocio implicaba un encuadre alternativo de la relación entre *hacer, ver y decir*. Al convertirse en “espectadores,” pusieron en jaque una partición de lo sensible en la que aquellos que trabajan no tienen tiempo para pasear y mirar al azar, en la que los miembros del cuerpo colectivo no tienen tiempo para ser “individuos.” Esto es lo que significa emancipación: deshacer la oposición entre los que ven y los que actúan, entre los que son individuos y los que son miembros de un cuerpo colectivo. Lo que esos días dieron a nuestros cronistas no fue conocimiento y energía para una acción futura. Fue la reconfiguración *hic et nunc* de la distribución de Tiempo y Espacio. La emancipación de los trabajadores no consistía en adquirir un conocimiento de su situación. Se trataba de configurar un tiempo y un espacio que invalidaba la vieja partición de lo sensible, que

condenaba a los trabajadores a hacer nada de sus noches que no fuera descansar para restaurar sus fuerzas para la jornada del día siguiente.

Entender el sentido de ese rompimiento en el corazón del tiempo también significó poner en juego un tipo distinto de conocimiento, predicado no en la presuposición de una grieta si no en la presuposición de un parecido. Estos hombres, también, eran intelectuales —como lo es cualquiera. Eran visitantes y espectadores, igual que el investigador que, ciento cuarenta años después, leería sus cartas en una biblioteca, igual que los lectores de la teoría marxista o quienes acuden a las fabricas. No habría ninguna grieta sobre la cual tender un puente entre intelectuales y trabajadores, actores y espectadores; ninguna grieta entre dos grupos humanos, dos situaciones o dos épocas. Al contrario, había un parecido que tenía que ser reconocido y puesto en juego en la producción misma del conocimiento. Ponerlo en juego significaba dos cosas. En primer lugar, significaba rechazar los límites entre disciplinas. Contar la historia de los días y noches de esos trabajadores me obligó a borrar el límite entre el campo de la historia “empírica” y el de la filosofía “pura”. La historia que esos trabajadores contaron trataba sobre el tiempo, sobre la pérdida y la reapropiación del tiempo. Para mostrar lo que eso significaba, tenía que poner su narración en relación directa con el discurso teórico del filósofo que había contado hace mucho tiempo, en la *República*, el mismo cuento al explicar que en una comunidad bien ordenada todo el mundo debe hacer una sola cosa, su negocio, y que los trabajadores en cualquier caso no tenían tiempo para gastar en otro lugar distinto al de trabajo o hacer algo distinto del trabajo que las (in)capacidades proveídas por la naturaleza le permitían. La filosofía, entonces, no se podía presentar a sí misma como una esfera de pensamiento puro separada de la esfera de datos empíricos. Ni era la interpretación teórica de esos datos. No eran ni datos ni interpretaciones. Eran dos maneras de contar historias.

Borrar las fronteras entre disciplinas académicas también significaba borrar la jerarquía entre niveles de discurso, entre la narración de una historia y su explicación filosófica o científica, o la verdad que le subyace. No había un metadiscurso que explicara la verdad de un nivel más bajo de discurso. Lo que había que hacer era una traducción, mostrar cómo historias empíricas y discursos filosóficos se traducen mutuamente. Producir un nuevo conocimiento significaba inventar la forma idiomática que haría posible esa traducción. Tenía que usar ese idioma para contar mi propia aventura intelectual, corriendo el riesgo que el idioma se hiciera “ilegible” para aquellos que quisieran conocer la causa de la historia, su verdadero significado, o la lección que se le pudiera extraer con miras a una acción. Tenía que producir un discurso que fuera legible sólo para aquellos que podrían hacer su propia traducción desde el punto de vista de su propia aventura.

Este desvío personal nos lleva de vuelta al corazón de nuestro problema. Estos asuntos de cruzar fronteras y borrar la distribución de roles son características definitorias del teatro y del arte contemporáneo, hoy cuando todas las especificidades artísticas desbordan su campo y cambian lugares y poderes con las otras. Tenemos obras de teatros sin palabras, danza con palabras; instalaciones y *performances* en lugar de obras “plásticas”; proyecciones de video convertidas en ciclos de frescos; fotografías convertidas en imágenes vivas o pinturas históricas; esculturas que se convierten en *shows* hipermediáticos; etc. Hay tres formas de entender y practicar esta confusión de géneros. Está la re-actualización de la *Gesamkunstwerk*, que se supone es la apoteosis del arte como forma de vida pero que en cambio provee la apoteosis de los egos artísticos o de una especie de consumismo hiperactivo, si no las dos al mismo tiempo. Esta la idea de la “hibridización” de los medios del arte, que complementa el punto de vista de nuestra época como una de individualismo masivo expresado a través del intercambio pertinaz de roles e identidades, realidad y virtualidad, vida y prótesis mecánica, y así sucesivamente. Como lo veo, esta segunda interpretación en últimas lleva al mismo lugar de la primera —a una nueva clase de consumismo hiperactivo, otro tipo de embrutecimiento, en la medida en que efectúa el cruce de fronteras y la confusión de roles como un medio para incrementar el poder de la representación sin cuestionar el terreno en el que se asienta.

La tercera manera —la mejor a mi juicio— no apunta a una amplificación del efecto sino a la transformación del esquema mismo de causa/efecto, a desechar el conjunto de oposiciones sobre el que descansa el proceso de embrutecimiento. Invalida la oposición entre actividad y pasividad así como el esquema de “transmisión ecualizada” y la idea comunitaria del teatro que de hecho lo convierte en una alegoría de la desigualdad. El cruce de fronteras y la confusión de roles no debería llevar a una especie de “hiperteatro,” convirtiendo el ser espectador en acción al volver presencia la representación. Al contrario, el teatro debería cuestionar su privilegiar la presencia viva y poner el escenario de nuevo en pie de igualdad con el contar una historia, la lectura de un libro o la contemplación de una imagen. Debería ser la constitución de un nuevo estadio de igualdad, en el que las diferentes formas de *performance* se traducen unas en otras. En todos estos *performances*, debería darse de hecho una vinculación de lo que uno conoce con lo que no conoce, de ser al mismo tiempo actores que despliegan sus competencias y espectadores que buscan encontrar lo que esas competencias pueden producir en un contexto nuevo, entre gente desconocida. Los artistas, como los investigadores, construyen el escenario donde la manifestación y efecto de sus competencias se vuelve dudosa al enmarcar la historia de una nueva aventura en un idioma nuevo. El efecto del idioma no se puede anticipar. Necesita de espectadores que son intérpretes activos, que hacen su propia traducción, que se apropian de la historia

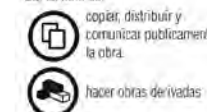
para si mismos, y que en últimas hacen de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es de hecho una comunidad de contadores de historias y traductores.

Soy consciente que todo esto puede sonar como puras palabras, nada más que palabras. Pero no lo tomaría como un insulto. Hemos oído a tantos conferencistas tratando de hacer que sus palabras sean más que palabras, que sean contraseñas que nos permiten entrar a una nueva vida. Hemos visto tantos espectáculos presumiendo de ser ceremonias de comunidad antes que espectáculos. Aún ahora, a pesar del llamado escepticismo posmoderno sobre las posibilidades de cambios en las formas de vida, uno ve tantos *shows* que posan de misterios religiosos que no debería ser tan descabellado oír, por una vez, que las palabras son sólo palabras. Romper con los fantasmas de la Palabra hecha carne y del espectador activado, saber que las palabras son sólo palabras y los espectáculos sólo espectáculos, nos puede servir para entender mejor como palabras, historias y *performances* pueden ayudarnos a cambiar algo en el mundo en el que vivimos.

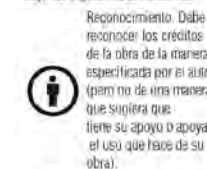
Creative Commons License Deed



Ud. es libre de:



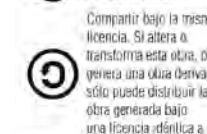
Bajo las siguientes condiciones:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Compartir bajo la misma licencia. Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a esta.

Para mayor información consulte <http://creativecommons.org>