

RANCIÈRE, JACQUES, 2009
THE EMANCIPATED SPECTATOR
LONDRES, VERSO, 134.PP.
TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE GREGORY ELLIOT

The Emancipated Spectator es un libro que debe ser pensado como la segunda parte en una duología, cuyo predecesor es *El Maestro Ignorante* (*The Ignorant Schoolmaster*). Jacques Rancière, filósofo francés perteneciente a la legendaria generación del Mayo de 1968 de París, discípulo de Louis Althusser, contemporáneo y colega de grandes pensadores de la actualidad como Alain Badiou, Etienne Balibar, o los fallecidos Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard, se propone en esta segunda parte desarrollar en un campo diferente —si observamos su esfuerzo bajo una mirada disciplinaria clásica— la idea fundamental propuesta en su libro anterior: alguien puede ser capaz de enseñarle al otro lo que él mismo ignora.

Esta apuesta, que también tomaría la forma de una propuesta, no puede ser solamente pedagógica, ya que por sus propios principios se desborda traspasando los límites de su zona de interés original. Es una propuesta de riesgo, que sumerge sus implicaciones en las frías aguas de la constitución subjetiva, chocando aquí y allá con los límites impuestos por la forma específica en la que tanto producimos como percibimos aquello que llamamos conocimiento, y su transmisión.

Pero a este problema nos dedicaremos más adelante. *El espectador emancipado* es también una obra que se inserta dentro del proyecto de larga duración (o “agenda de investigación”) de Rancière, que tiene como centro de gravedad, si es que se puede hablar de eso, la estética como experiencia artística y también político-cultural. En este sentido, la búsqueda de Rancière en las últimas décadas ha consistido en dilucidar la relación entre arte y política dentro del contexto de la forma imperante de pensamiento: el posmodernismo. La intención es hallar un contrapeso que esté fundamentado en la emancipación y no, como se asume en el pensamiento posmoderno, en la mera

diferencia. Así, en el caso específico de este libro, lo que se busca es repensar tanto la forma como las implicaciones del espectador a partir del teatro (lo que, para él, cabe destacar de manera importante; incluye la danza, el performance, los mimos y toda forma de arte que pone cuerpos en acción frente a una audiencia, incluyendo los ejercicios pictóricos o de la imagen): “...to outline the general model of rationality against whose background we have become used to judging the political implications of theatrical spectacle”(p.2).

Este “modelo general de racionalidad” tiene que ser puesto en entredicho a partir de una estrategia que, a primera vista, parece estar inspirada en lo que hemos dado en conocer como el procedimiento crítico (“hegeliano”, supuestamente, en lugar de kantiano). Aquí se empiezan a vislumbrar los desbordes a los que hacíamos referencia, ya que el caso privilegiado que corresponde desarticular –si partimos de la idea de este modelo general– es el de las oposiciones. La “falta de relación” que puede existir entre dos elementos es casi siempre sólo aparente. No hay casi nunca, para Rancière, una total e irreversible carencia relacional entre dos factores. En el peor de los casos, se trataría de una oportunidad para reflexionar de manera novedosa sobre las presuposiciones que subyacen a un problema específico. En otras palabras, una oportunidad para repensar aquello que delinea el modo específico en que pensamos y somos capaces de pensar un problema concreto de la vida, o una práctica social cotidiana.

El modo que permite un acceso de manera privilegiada a esta búsqueda sería, a partir de los intereses de *El espectador emancipado*, lo que nuestro autor denomina “la paradoja del espectador”. Esta paradoja es, en gran medida, la apuesta central del libro, y se fundamenta en la siguiente presuposición: “... spectators see, feel and understand something in as much as they compose their own poem, as, in their way, do actors or playwrights, directors, dancers or performers” (p. 13). Por muy autoevidente que pudiera parecer dicho principio, Rancière argumenta que, en última instancia, dadas las cualidades “estructurales” que componen a la práctica teatral, la efectiva puesta en práctica de esta idea se vuelve virtualmente imposible. Sin embargo, no se trata de abolir el teatro, como en los clásicos (especialmente Platón) por

un lado, ni de abolir al espectador, como los vanguardistas por el otro. Un teatro en donde el espectador deja de ser un agente pasivo-contemplativo y se convierte en un participante activo no tiene por qué dejar de ser teatro, ni dejar de tener espectadores. ¿Cómo funciona esto? ¿De qué manera es que Rancière trata tan complicado tema, con todo y la secuencia de apuestas que eso conlleva?

Un primer elemento a ser considerado de manera especial tiene que ver con la retórica. Bajo la pluma de Rancière, la elasticidad del lenguaje adquiere proporciones insospechadas, que se sirven de los elementos propuestos por los llamados “relativistas” para llevarlos hasta sus últimas consecuencias. El resultado es algo evidentemente diferente de lo que se propone en ellos. El estilo de escritura, la gran capacidad de metáfora y la riqueza de léxico entran en una intensa danza de intercambio con la estructura argumentativa, produciendo tejidos de ideas correlativas, que, a pesar de estar compuestas en distintos tiempos y con distintos objetivos (ya que se trata de una colección de ensayos), permiten siempre a Rancière homologar el plano estético con el político. Esto logra de manera explícita un acercamiento al propósito general: demostrando la inutilidad práctica —y también intelectual— de la oposición entre arte y política que siempre está presupuesta, o que, en el caso de una racionalidad bien preparada en los caminos de la “objetividad”, vendría a ser considerada como necesaria para evitar cualquier juicio nocivo de valor, se permite probar de manera concreta que la lógica oposicional se halla sin quererlo en un momento de *impasse*.

Aquí surge el estatus singular de la emancipación: su carácter reside en desafiar las oposiciones preestablecidas que configuran la racionalidad artística, y que se enraízan de tal manera que permean todos los aspectos significativos de la vida, ya que determinan las condiciones de posibilidad para entenderla. Centrar el análisis en este aspecto posiciona a ejecutantes y espectadores como espectadores, instituyendo (o mejor dicho, presuponiendo) la igualdad como principio, y no como meta que siempre está en el horizonte lejano, esperando a ser alcanzada.

Su discusión se da, principalmente, con las producciones de arte contemporáneo, pero para lograr esto es necesario desarrollar

primero una serie de reflexiones retrospectivas sobre lo que da origen a nuestro presente estético. Las resoluciones del modernismo tienen para Rancière un momento de verdad fructífero que tendría que ser rescatado en el seno de nuevas y renovadas ideas. La propuesta del teatro modernista se podría resumir en la noción de pasar de la audiencia pasiva a la puesta en acto de una comunidad que actúa sus propios principios. Se vuelve bastante evidente que esta propuesta es exactamente la misma que la de Platón (y los clásicos en general, en oposición a los modernos, históricamente hablando). Sin embargo, lo que tendremos que leer en esta idea es mucho más complejo: el teatro es una forma ejemplar —o *sui generis*— de comunidad, que activa a ésta como una autopresencia irrepresentada, viviente en su propia praxis autónoma. De esta manera, no se encuentra mediada por ningún proceso especular que, de alguna manera, “falsifique” su identidad diciéndole qué hacer y cómo hacerlo. En otras palabras, la comunidad no existe constituida bajo la forma de un “cuerpo”¹ que halle su estructuración y coherencia a partir de uno o varios principios (políticos, simbólicos, religiosos, etc.). Esto, en el pensamiento de Rancière, y antes de él, tiene otro nombre, que no es el de teatro sino el de espectáculo.

Aquí las resonancias debordianas son muy claras (Debord, 2002), puesto que la pasividad del espectador encuentra relación con la pura visión, es decir, con el reino de la desposesión en pro de una exterioridad que, para poder permanecer, debe de volverse cada vez más espectacular, con el fin de mantener pasivo al que le mira. El problema central es, entonces, la separación: separación del acto con su potencia o de la actividad con su receptor. El espectador observa precisamente aquello que le ha sido despojado; su capacidad de actividad transformativa está manifestada por un agente externo que, con ella, organiza una realidad cuyo principio es la desposesión. Por este mismo motivo, la dialéctica del modernismo (y del clasicismo también) a ser rescatada es aquella del teatro que usa la distancia instituida de la desposesión justamente para abolirla. En síntesis, y bajo

1 Como propondrían, entre muchos otros teóricos de la política, Hobbes, Lefort, Locke o Rousseau.

una primera mirada expresada en palabras diferentes, el teatro por el teatro mismo esencialmente no es teatro. Lo que la emancipación viene a posicionar en el centro mismo de la práctica artística (ya sea dramaturgica o de cualquier otro tipo, como ya hemos aclarado) es la disociación explícita de la relación de causalidad sostenida por el espectáculo.

Un teatro “diferente” propondría, en su propia acción, un replanteamiento de la estructura de nociones que fundamentan la presuposición de oposiciones constitutivas de la práctica artística y comunitaria en general: audiencia-comunidad, pasividad-actividad, imagen-mirada, individuo-colectividad, etc. Esto con el objetivo de percatarnos de la paradoja medular: la distancia se reduce (o se abole) sólo a condición de ser recreada una y otra vez. Y así, el simple hecho mismo de percatarnos de este problema resulta, casi anticipadamente, en su “desaparición”. A este efecto me gustaría llamarle performatividad dialéctica —para distanciarla un poco de la performatividad postestructuralista—, ya que aquél que vive sobredeterminado por la estructura de la distancia no se encuentra fatal y permanentemente desaventajado, sino que simplemente no sabe lo que no sabe ni sabe cómo saberlo. De manera muy clara, el texto de Rancière se encuentra plagado de este tipo de afirmaciones metonímicas, perfiladas por agudos filos retóricos, cuya finalidad no es otra que conformar precisamente una afirmación de la premisa fundamental de la igualdad de todos los actores en el acto artístico.

En síntesis, la distancia no se vuelve el enemigo a ser vencido, sino la condición específica para la emancipación del estigma de la pasividad. Esto quiere decir, si somos capaces de generar otro “giro” dialéctico, que el deseo angustioso por abolir la distancia es justamente aquello que la instituye una y otra vez bajo la forma de la desigualdad. Esto es exactamente (y para volver a él) lo que Hegel busca dar a entender cuando habla de la presuposición como puro posicionamiento: en nuestra búsqueda por una presuposición pura, libre de toda intervención “subjetiva”, con lo que nos encontramos es con una agencia o elemento que es puro posicionamiento (Hegel, 1985: pp.60-71).

Pero entonces, ¿qué hacer de cara a la inevitabilidad de la distancia? La distancia entre el artista y el espectador no es un hecho de simple oposición binaria que, tras su comprensión, habría que desmontar (si es que en algún momento se llegó a creer en la utilidad de esa estrategia supuestamente “dialéctica”). Aquí es también donde Rancière se permite “rehabilitar” la tradición crítica de pensamiento espantando los prejuicios que se tienen de ella, así como sus exageradas simplificaciones.

La distancia entre el artista y el espectador nos señala, en su despliegue y a la vez, la distancia inherente al ejercicio o la práctica artística misma. Es decir, y para parafrasear una idea de Theodor Adorno (a quien, curiosamente, Rancière nunca cita) en *Dialéctica Negativa*: en la puesta en acto de la escena del arte surge una especie de “tercera instancia” que es extraña tanto al espectador como al artista. Esta “tercera instancia”, que no es otra cosa más que el despliegue tácito de la distancia, no es propiedad de nadie, ni de la inspiración o capacidad técnica del artista ni del conocimiento o capacidad de abstracción del espectador.² Toma la forma de dar cuenta de una excepción universal o imposibilidad estructural que permite la movilización no de los lugares preasignados a cada uno de los actores, sino de la apertura de nuevas perspectivas que, ahora

2 Sin embargo, hay que subrayar que esta “tercera instancia” es una noción meramente provisional o didáctica, introductoria si se quiere. Forma parte de una paciente estrategia, vista en otras partes de la obra de Adorno, de desarrollo y sobredeterminación progresiva de conceptos que, tras su utilización con fines cognoscitivos o pedagógicos, son después abandonados tras la demostración de su insuficiencia gnoseológica. Finalmente, “the only possible course is definite negation of the individual moments whereby subject and object are turned into absolute opposites and precisely thus are identified with each other. In truth, the subject is never quite the subject, and the object never quite the object; and yet the two are not pieced out of any third that transcends them. The third would be no less deceptive. The Kantian answer –withdrawing the third, as infinite, from positive, finite cognition and using its unattainability to spur cognition to untiring effort–falls short. The duality of subject and object must be critically maintained against the thought’s inherent claim to be total. The division, which makes the object the alien thing to be mastered and appropriates it, is indeed subjective, the result of orderly preparation; but no critique of its subjective origin will reunify the parts, once they have split in reality. Consciousness boasts of uniting what it has arbitrarily divided first, into elements –hence the ideological overtone of all talk of synthesis. It serves to cover up an analysis that is concealed from itself and has increasingly become taboo” (Adorno, 2005: p.175).

sí, encuentran estrategias particulares y específicas a cada momento histórico para remontar los obstáculos de la división oposicional. Ésta es la apuesta central de Rancière, la igualdad como principio y no como objetivo, tanto en el arte como en la política y en la vida en cada uno de sus aspectos.

Daniel Pérez Gámez

Centro de Investigación Social Avanzada

daniel.perez@cisav.org

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. W. 2005. *Negative Dialectics*. Londres, Routledge.

DEBORD, Guy. 2002. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

HEGEL, G.W.F. 1985. *Fenomenología del Espíritu*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.