

El espectador emancipado

Este libro tiene su origen en la solicitud, que me fue planteada años atrás, de introducir la reflexión de una academia de artistas consagrada al espectador a partir de las ideas desarrolladas en mi libro *El maestro ignorante*.¹ Al principio, la proposición me suscitó cierta perplejidad. *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 aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual. Sus ideas habían caído en el olvido ya a mediados de su propio siglo. A mí me había parecido oportuno hacerlas revivir en la década de 1980 para levantar algún revuelo en torno a la igualdad intelectual en los debates sobre la finalidad de la escuela pública. Pero en el seno de la reflexión artística contemporánea, ¿qué uso dar al pensamiento de un hombre cuyo universo artístico puede emblemizarse en las figuras de Demóstenes, Racine y Poussin?

Sin embargo, al reflexionar, se me hizo manifiesto que la ausencia de toda relación evidente entre el pensamiento de

1. La invitación a abrir la quinta Internationale Sommer Akademie de Fráncfort, el 20 de agosto de 2004, me fue cursada por el performista y coreógrafo sueco Mårten Spångberg.

la emancipación intelectual y la cuestión del espectador era también hoy una oportunidad. Podía ser la ocasión de una separación radical con respecto a ciertos presupuestos teóricos y políticos que, si bien bajo una forma posmoderna, sustentan todavía lo esencial del debate acerca del teatro, la actuación y el espectador. Pero para hacer aparecer esta relación y darle un sentido, había que reconstituir la red de los presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política. Había que diseñar el modelo global de racionalidad sobre cuyo fondo habíamos estado acostumbrados a juzgar las implicancias 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 a las que ha dado materia el teatro a lo largo de toda su historia pueden ser remitidas, en efecto, a una fórmula esencial. La llamaré la paradoja del espectador, una paradoja quizá más fundamental que la célebre paradoja del comediante. Esta paradoja es de formulación muy simple: no hay teatro sin espectador (por más que 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). Por lo demás, dicen los espectadores, 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 abre el camino 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 aquello que ella impide: el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber. Es la conclusión formulada ya por Platón: el teatro es el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver a

unos hombres que sufren. 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. La comunidad justa, pues, es aquella que no tolera la mediación teatral, aquella en que el patrón de medida que gobierna a la comunidad está directamente incorporado 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. Con frecuencia ellos han conservado las premisas cambiando la conclusión. Quien dice teatro dice espectador, y en ello hay un mal, han dicho. Ése es el círculo del teatro tal como lo conocemos, tal como nuestra sociedad lo ha modelado a su propia imagen. Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante 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 deben ser movilizados. 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 esa performance, en la energía que ella produce. Es a partir de ese poder activo que hay que construir un teatro nuevo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, de la que los espectáculos que se revisten de ese nombre no ofrecen sino una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.

Esta inversión conoció dos grandes fórmulas, antagónicas en su principio, aun cuando la práctica y la teoría del teatro reformado a menudo las han mezclado. Según la primera, es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido. Se lo forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a aquellos que se les plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Así se les hará agudizar su propio sentido de la evaluación de las razones, de su discusión y de la elección que lo zanja.

De acuerdo con la segunda fórmula, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma 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 el de estar en posesión de sus energías vitales integrales.

Estas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira. Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de 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 solamente las consideraciones de la crítica platónica sino también la fórmula positiva que él oponía al mal teatral. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro por otra comunidad, resumida en otra performance de los cuerpos. Le oponía la

comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que todos deben moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que embriagar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como 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 *Sommerakademie* que me acogía lo expresaba en estos términos: "El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo en tanto que colectivo". En sentido restringido, la frase sólo pretende distinguir 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. Conlleva una idea de la comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación. A partir del romanticismo alemán, el pensamiento del teatro ha estado asociado 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 estado, más que cualquier otro arte, asociado 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 se pone a una comunidad 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 de que la voluntad de devolver el teatro a su esencia pueda 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 breve fórmula: "Cuanto más contempla, menos es".² La fórmula parece antiplatónica. De hecho, los fundamentos teóricos de la crítica del espectáculo han sido tomados en préstamo, a través de Marx, a 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 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 de sufrimiento producido por esta separación. "La separación es el alfa y el omega del espectáculo."³ Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, es su propia esencia, devenida extranjera, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento.

Así, no hay contradicción entre la crítica del espectáculo y la búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria. El "buen" teatro es aquel 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 principios los que hoy convendría reexaminar, 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. Consecuentemente 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 de la verdad teatral. Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que le da lugar y deseosos 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, llevados al interior del 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 reformular el problema. Pues esta mediación auto-evanescente no es algo desconocido para nosotros. Es la lógica misma de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones y los ejercicios que él da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente. 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 aquel que aún ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no

2. Guy Debord, *La Société du spectacle*, París, Gallimard, 1992, p. 16 [trad. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1995, y Valencia, Pre-textos, 2002].

3. *Ibid.*, p. 25.

sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquel que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también aquel que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo. Pues en rigor de 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 ese saber, para el maestro, no es más que un *saber de ignorante*, un saber incapaz de ordenarse de acuerdo con 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 menor saber. 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 primero que nada al alumno, es que la ignorancia no es un menor saber, que ella es el opuesto del saber; es que el saber no es un conjunto de conocimientos, es una posición. La distancia exacta es la distancia que ninguna regla puede medir, la distancia que se prueba por el mero juego de las posiciones ocupadas, que se ejerce a través de la interminable práctica del "paso adelante" que separa al maestro de aquel 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 en primer lugar esta radical separación lo que la enseñanza progresiva y ordenada enseña al alumno. Le enseña antes que nada su propia incapacidad. Así verifica incesantemente en su acto su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Esta verificación interminable es lo que Jacotot llama embrutecimiento.

A esta práctica del embrutecimiento él le oponía la práctica de la emancipación intelectual. La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Esta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de las cosas y de los signos que lo rodean, a fin de tomar 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 funciones, una inteligencia que traduce signos a 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 a abolir, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de los 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 desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal 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, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras. El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el "saber de la ignorancia" y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos *su* saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los 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 él 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 fijeza y toda jerarquía de las posiciones.

¿Cuál es la relación entre esta historia y la cuestión del espectador hoy? Ya no estamos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista. Pero no forzosamente se pierden, junto con sus ilusiones, sus presupuestos, ni el aparato de los medios junto con el horizonte de los fines. Puede ser incluso que, a la inversa, 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 teatral no saben lo que quieren que el espectador haga, 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 declarar inactivo al espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo?

¿Por qué identificar mirada y pasividad, sino 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 sino 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 convenientemente una división de lo sensible, una distribución a priori de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad. Por eso es que se puede cambiar el valor de los términos, transformar el término "bueno" en malo y viceversa sin cambiar el funcionamiento de la oposición en sí. 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 de 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 larga perspectiva de aquellos 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 aquellos que trabajaban para ganarse la vida. Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones se pueden intercambiar, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, 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 esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a 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 se supone que ésta ha de 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.

Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas. Observemos tan sólo la movilidad de la mirada y de las expresiones de los espectadores en un drama religioso chiíta tradicional que conmemora la muerte del imán Hussein, captadas por la cámara de Abbas Kiarostami (*Tazieh*). El dramaturgo o el director teatral querría que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa de 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 es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver es lo que el director teatral 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 corazón de la lógica embrutecedora, la emancipación le opone su disociación. Ese 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 de la maestría que lo 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, hoy, 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 supone siempre que aquello que será 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 se otorga el maestro, el conocimiento de la distancia “correcta” y del medio de suprimirla. Pero eso es confundir dos distancias muy diferentes. Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. En la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa —un libro o cualquier otra pieza de escritura— extraña 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 aliento 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 de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto.

Así esta idea de la emancipación se opone claramente a aquella sobre la cual se ha apoyado con frecuencia la política del teatro y de su reforma: la emancipación como reappropriación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación. Es esta idea de la separación y de su abolición lo que liga la crítica debordiana del espectáculo con 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 autonomía, atrapada en la lógica del desposeimiento y de su disimulo. La separación del escenario y la sala es un estado a sobrepasar. El propósito mismo de la performance es suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad: poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre 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 la exigencia de 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 de comunión.

Pues el rechazo de la mediación, el rechazo del tercero, es la afirmación de una esencia comunitaria del teatro en tanto que tal. Cuanto menos sabe el dramaturgo lo que quiere que el colectivo de los espectadores haga, más sabe que ellos deben actuar, en todo caso, como un colectivo, transformar su agregación en comunidad. Ya iría siendo hora, no obstante, de interrogarse sobre esta idea de que el teatro es por sí mismo un lugar comunitario. Dado que unos cuerpos vivientes sobre el escenario se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso bastara para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados delante de 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 cambiar 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 pasa, entre los espectadores de un teatro, que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué hay de más interactivo, de más comunitario entre esos espectadores que en una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo?

Ese algo, creo yo, es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. Esa presuposición continúa precediendo la performance teatral y anticipando sus efectos. Pero en un teatro, ante una performance, como en un museo, una escuela o una calle, jamás hay otra cosa que

individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de los actos y de los signos que se les enfrentan y que 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 aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. Lo que nuestras performances verifican —ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo— no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace 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 la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos 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 obra en 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.

De buena gana ilustraré este punto al precio de un pequeño desvío por mi propia experiencia política e intelectual. Pertenecí a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas. De acuerdo con una, aquellos que poseían el conocimiento del sistema social debían enseñárselo a aquellos que sufrían ese sistema a fin de armarlos para la lucha; de acuerdo con la otra, los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, y debían ir a instruirse con los trabajadores a los que trataban de ignorantes. Para responder a esta doble exigencia, primero quise reencontrarme con la verdad del marxismo para armar un nuevo movimiento revolucionario, y luego aprender, de aquellos que trabajaban y luchaban en las fábricas, el sentido de la explotación y de la rebelión. Para mí, como para mi generación, ninguna de esas dos tentativas resultó plenamente convincente. Ese estado de 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 los visitaban para instruirlos o ser instruidos por ellos. También me fue dado comprender que la cuestión no se jugaba entre ignorancia y saber, como no se jugaba entre actividad y pasividad, ni entre individualidad y comunidad. Un día de mayo en que consultaba la correspondencia de dos obreros de la década de 1830 en busca de información sobre la condición y las formas de conciencia de los trabajadores de aquella época, me llevé la sorpresa de 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 el empleo del tiempo durante sus jornadas en la utopía: trabajos y ejercicios de día, juegos, cenáculos y relatos por la noche. Su corresponsal le contaba a cambio el paseo de 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 restaurara así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir. 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 allí 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.⁴

Esos trabajadores que habrían debido proporcionarme información sobre las condiciones del trabajo y las formas de la 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 se podía separar de su ociosidad de paseantes y de contempladores. La simple crónica de su tiempo libre compelm a reformular las relaciones establecidas entre *ver*, *hacer* y *hablar*. Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible, que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar ir sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que significa la palabra "emancipación": el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Lo que esas jornadas les proporcionaba 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 reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre.

Comprender esta ruptura operada en el corazón mismo del tiempo, era desarrollar las implicancias de una similitud y de una igualdad, en lugar de asegurar su maestría en la tarea interminable de reducir la brecha irreductible. Esos dos trabajadores eran, ellos también, intelectuales, como cualquier otro. Eran visitantes y espectadores, como el investigador que,

4. Cf. Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéen*, Presses universitaires de Vincennes, 1985, pp. 147-158.

un siglo y medio más tarde, leía sus cartas en una biblioteca, como los visitantes de la teoría marxista o los que distribuyen pasquines en las puertas de las fábricas. No había ninguna brecha que salvar entre intelectuales y obreros, como no la había entre actores y espectadores. Había que extraer de ello algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia. Contar la historia de sus días y sus noches obligaba a borrar otras fronteras. Esta historia, que hablaba del tiempo, de su pérdida y de su reapropiación, no adquiría su sentido y alcance sino al ser puesta en relación con una historia similar, enunciada en otra parte, en otro tiempo y en un género de escrito muy distinto, en el libro II de *La República* en el que Platón, antes de emprenderla contra las sombras mentirosas del teatro, había explicado 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 de hacer otra cosa que el trabajo que convenía a las (in) capacidades que la naturaleza les había otorgado.

Para comprender la historia de aquellos dos visitantes, había pues que borrar 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 de un lado el relato de los hechos y del otro la explicación filosófica o científica que descubriese la razón de la historia o la verdad escondida tras ella. No había por un lado los hechos y por otro su interpretación. Había dos maneras de contar una historia. Y lo que eso me suscitaba hacer era 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 contratraducción, a riesgo de que tal idioma permaneciera ininteligible para todos aquellos 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, no podía ser leído sino por aquellos que lo tradujesen a partir de su propia aventura intelectual.

Este desvío biográfico me lleva al centro de mi proposición.

Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio 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 video transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia, y otras combinaciones. Por lo demás, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Esta la que reactualiza la forma de la obra de arte total. Se suponía 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, apropiada a la realidad posmoderna 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 gran cosa de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza el borrado de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.

Queda una tercera manera que ya no apunta a la amplificación de los efectos sino al cuestionamiento de la relación causa-efecto en sí 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, ella propone, a la inversa, revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada posada en una imagen. Propone, en suma, 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 aquello que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol 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 de todo esto es posible decir: palabras, otra vez y solamente 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 ingreso 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 "posmoderno" para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos, que no es necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar a los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectadores solamente espectadores puede ayudarnos a comprender mejor el modo en que las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en el que vivimos.

Las desventuras del pensamiento crítico

Sin duda no soy el primero en cuestionar la tradición de la crítica social y cultural en la que se formó mi generación. Muchos autores han declarado que su tiempo había pasado: antaño uno podía entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero hoy ya no habría ninguna realidad sólida que oponer al reino de las apariencias ni ningún sombrío reverso que oponer al triunfo de la sociedad de consumo. Digámoslo de una vez: no es a ese discurso al que pretendo prestar mi voz. Me gustaría mostrar, a la inversa, que los conceptos y procedimientos de la tradición crítica no están para nada en desuso. Todavía funcionan muy bien, incluso en el discurso de aquellos que declaran su caducidad. Pero su uso presente testimonia una total inversión de su orientación y de sus supuestos fines. De modo que es necesario tomar en cuenta la persistencia de un modelo de interpretación y la inversión de su sentido si queremos emprender una verdadera crítica de la crítica.

Con esta finalidad examinaré algunas manifestaciones contemporáneas que ilustran, en los dominios del arte, de la política y de la teoría, la inversión de los modos de descripción y de demostración propios de la tradición crítica. Partiré para ello del dominio en el que todavía hoy esa tradición es la más vivaz, el del arte, y especialmente el de las grandes exposiciones internacionales donde la presentación de las obras se inscribe cómodamente en el marco de una reflexión global