

Verificar y traducir. Una metodología filosófica Notas sobre *El Espectador emancipado* de Jacques Rancière

Carlos Pérez López*

Resumen

La noción de “espectador emancipado” requiere una construcción conceptual que genere al menos un punto de convergencia entre ambos términos. En este sentido, Jacques Rancière cuestiona primero una supuesta pasividad en el espectador; verifica luego su filosofía sobre la emancipación y traduce finalmente su propio trabajo de investigador a la idea de un espectador activo. Un espectador emancipado sería así cualquier observador atento a una imagen, a una obra o aun a su propia historia, que recrea lo que ve y narra a otros. Intentaremos recorrer este camino filosófico proponiendo algunas pistas que podrían entrar en diálogo con la teoría de Rancière.

Palabras claves: *Espectador; emancipación intelectual, verificar, traducir, reparto de lo sensible*

Abstract

The notion of “emancipated spectator” requires a conceptual construction that brings about at least one point of convergence between both terms. In this sense, Jacques Rancière criticizes at first the presumed passivity of the spectator, then he verifies his philosophy on emancipation and, finally, he translates his own work as a researcher according to the language of an active spectator. Thus, an emancipated spectator might be anyone paying attention to an image, to a work or even to his own history, anyone that recreates what he/she sees and tells to any other person. We shall try to follow this philosophical way proposing a few hypothesis that could enter into dialogue with Rancière’s theory.

Keywords: *Spectator; intellectual emancipation, verify, translate, distribution of the sensible*

* Chileno, doctor en filosofía de la Universidad Paris 8, investigador del Instituto de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. E-mail: zerepsolrac@gmail.com

Introducción

En una de sus últimas obras, *El espectador emancipado* (2008), Jacques Rancière atiende la solicitud de introducir, en una academia de artistas, una reflexión sobre la noción de “espectador” contrastada con los ejes temáticos de su propia obra *El maestro ignorante* (1987). La aparente brecha infranqueable entre una y otra, es decir entre la cuestión actual del espectador y el problema de la emancipación intelectual en el siglo XIX, terminan por incitar en Rancière un despliegue de ambos tópicos apuntando a coincidir en un denominador común. Por una parte, el desafío precisaba profundizar teóricamente la situación del espectador, reconstituyendo los elementos y procesos que lo sitúan hoy por hoy como un problema contemporáneo, particularmente en la relación entre arte y política; por la otra, se daba la exigencia de recapitular la trama singular en la cual Joseph Jacotot descubre –casi por una contingencia azarosa, histórica y personal– aquella escena pedagógica en la cual se puede enseñar lo que se ignora y en donde la igualdad de inteligencias no es un objetivo final, sino el punto de partida de un proceso emancipador. Dicho en otros términos, se trataba de encontrar en ambos procesos la figura que los reúne, el gesto que los identifica, al menos parcialmente, precisando su analogía. En lo que sigue, intentaremos reproducir el hilo conductor de este argumento con el fin de examinar cómo Rancière llega a reformular la noción de espectador a partir del concepto de emancipación.

La supuesta pasividad del espectador

El problema del espectador, categoría transversal al arte y la política, se reduciría al de su posición pasiva que podría reflejarse en al menos dos desavenencias: ser espectador sería estar separado de la capacidad de conocer y de la capacidad de actuar. Ciertas claves de este problema han sido tratadas por Bertolt Brecht y Antonin Artaud en el registro de una *reforma* del teatro. Rancière los llama así, *reformadores*, pues uno y otro se inscriben, aunque de modo antagónico, en la idea de acabar con el mal de la *separación* existente entre el espectáculo y el espectador. Según Rancière, en Brecht se ve esa necesidad de “arrancar al espectador del embrutecimiento del paseante fascinado por la apariencia y perdido en la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Por eso hay que mostrarle un espectáculo extraño, inusual, un enigma que lo obligue a buscar el sentido. Hay que forzarlo a cambiar la posición del espectador pasivo por aquella del detective [enquêteur] o del experimentador científico que observa los fenómenos y busca las causas” (Rancière, 2008: 10)¹. En Artaud sería esto aun más radical, al tratarse de romper o de abolir totalmente tal distancia: “El espectador tiene que sustraerse a la posición del observador que examina en toda calma el espectáculo que está al frente. Tiene entonces que estar desposeído de ese control ilusorio y ser llevado al círculo mágico de la acción teatral, donde trocará el privilegio del observador racional contra aquel de estar en posesión de sus energías vitales integrales” (Rancière, 2008: 10). Pese a su disyunción, ambas vías pondrían en juego un potencial energético en suspenso (inteligencia, experiencia) y un potencial político en desuso: ser colectivo, ser comunidad.

¹ Todas las citas bibliográficas de obras en francés en este artículo han sido traducidas por su autor.

“[Estos reformadores] han hecho del teatro el lugar donde el público pasivo de los espectadores tenía que transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital (...). La reforma del teatro significaba la restauración de su naturaleza de asamblea o de ceremonia de comunidad” (Rancière, 2008: 11-12).

En esta línea, la operación de “reforma del teatro” encontraba resonancias con el diagnóstico de la modernidad en *La sociedad de espectáculo* de Guy Debord. Rancière recurre a esta crítica paralela y a fin, porque en el fondo su análisis revelaría un proceso de restitución, casi en términos jurídicos y aun culposos, precisamente en aquella búsqueda *reformadora del teatro* en Brecht y Artaud. La crítica del espectáculo en Debord asume el mal del espectador como el de aquel que contempla aquello de lo cual ha sido desposeído, “su esencia que ya le es extranjera, vuelta contra sí”². Alienación, separación, exterioridad, ilusión: son las categorías que definen la situación del espectador respecto a su objeto de contemplación. Esta distancia sería similar a aquella que los reformadores del teatro intentan sanar. Según Rancière, se daría aquí la pretensión a un “buen teatro” o a un “verdadero teatro” en alusión a la idea de curar tal separación, como si se tratase de una pérdida que reclama justicia, de una falta que exige 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 consciencia y de su actividad. La escena y la performance teatrales se transforman así en mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud del verdadero teatro. Ellas se proponen enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y devenir los agentes de una práctica colectiva” (Rancière, 2008: 13-14).

La reforma del teatro se define así en función de una deuda: se trata de reparar el daño causado, de retomar la situación pre-traumática de la separación que hace del espectador un ser pasivo, lejano. Pero al mismo tiempo, la analogía entre espectador y el problema de la emancipación intelectual encuentra aquí su identidad parcial. Y es que en este gesto, en esta investidura cargada de culpa de un teatro que asume la misión de curar el mal que ha producido, se da la reiteración de aquella intención pedagógica contra la cual el propio Rancière escribe *El maestro ignorante*. Dicha intención se expresaba, en los años 1980, precisamente en términos de *reforma*: reforma pedagógica, reforma educacional, reforma de la instrucción. La reforma supone un mal de la institución, como si en ella se hallara la falla estructural y también como si ella tuviera el potencial sanador de su propio defecto. La intención del educador reformista en aquel entonces no era otra que la de llenar un espacio, de abolir la separación nociva, de superar la discriminación: el maestro enseña al ignorante, el superior eleva al

² Rancière advierte la genealogía filosófica de esta crítica en Feuerbach, vía Marx, arraigada a su vez en la identidad entre verdad y no-separación en el romanticismo, y esta última en la idea platónica de mimesis (Rancière, 2008: 12-13).

inferior. En este sentido la igualdad se ofrecía como promesa, el lugar al que se quiere llegar en el proceso educativo. Del mismo modo en que “los reformadores del teatro” buscaban suprimir el mal de la distancia “escena-espectador”, la instrucción pública se planteaba, como punto inicial, la desigualdad a superar. En el fondo, el reformador teatral suponía la pasividad del espectador, tal como el maestro lo hacía con la ignorancia de su alumno.

El maestro ignorante

Quizás convenga en este punto hacer un paréntesis y recordar los términos de la *aventura intelectual* de Joseph Jacotot que Jacques Rancière rescata en su obra *El maestro ignorante*. Exiliado en Bélgica en 1818 (período de la Segunda restauración en Francia), Joseph Jacotot es invitado a enseñar francés en la Universidad de Lovaina, enfrentando inmediatamente la dificultad de no hablar la lengua de algunos de sus estudiantes, el flamenco. Coincide esto con la aparición de una edición bilingüe del *Telémaco* de François Fénelon, que Jacotot, ante la presión de esta situación, hace leer y “repetir sin cesar” a dichos alumnos, única instrucción dada por medio de un intérprete. Días después, el maestro decide *verificar* eventuales resultados y, contra toda espera, constata el aprendizaje efectivo de la lengua francesa en aquéllos, sin haber intervenido para introducir reglas gramaticales, de ortografía, ni de redacción. Esta aventura motiva en él una reflexión profunda sobre el rol del docente en la escena educativa, llegando a afirmar, como ya lo hemos mencionado, que la igualdad de inteligencias no es un objetivo final a alcanzar, sino el principio de todo aprendizaje, en donde el maestro puede enseñar incluso lo que ignora. De esto surge toda una producción teórica que Jacotot nombra “Enseignement Universel”, y que conlleva a la producción de un método de “emancipación intelectual”³. Este último sólo es efectivo, según el autor, en una relación pedagógica limitada, en la que un individuo puede emancipar a otro individuo, pero no a una sociedad entera.

Tales condiciones requieren ser tratadas con mayor precisión. Particularmente en el contexto propuesto por Rancière de reformular el problema del espectador en clave de “emancipación”, trayendo a la luz otra vía que la *reforma del teatro*, se trata de rescatar primeramente la oposición crucial de dos métodos que Jacotot esgrime en su obra gracias a su aventura intelectual: el del instructor que embrutece y el del maestro que emancipa. El embrutecimiento, tal como lo llama Jacotot, es el resultado de aquella instrucción en donde la relación maestro-alumno, desde ya bajo el signo de la desigualdad inicial a superar, se erige en una falsa figura de transmisión de conocimientos. Y es que detrás de un supuesto traspaso de unidades de saberes, habría la *verificación* constante

³ Señalemos que el corpus bibliográfico sobre Joseph Jacotot, que se encuentra integral en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), se puede dividir en las líneas siguientes: las obras conocidas con el nombre de *Enseignement Universel*, publicadas por él (*Langue Maternelle, Langue étrangère, Mathématiques, Droit et philosophie panécastique, Musique, dessin et peinture*); una serie de volúmenes (algunos póstumos) conocidos bajo el rótulo de *Manuel d’émancipation intellectuelle* con extractos de su obra; otra serie de escritos de Joseph Jacotot tales como correspondencias y discursos; y una serie de textos que rescatan, por una parte, su método y su filosofía, más textos provenientes de sus alumnos y editados por sus hijos (F. y H-V. Jacotot); y por otra parte, las reacciones polarizadas de apoyo y polémicas por parte de la intelectualidad de la época referidas al método Jacotot (varias de las cuales se encuentran disponibles en el sitio *Gallica*, de la BNF).

de una *posición*: la del que sabe sobre el que ignora. El rol del maestro es mostrar que siempre está un paso adelante, su modo explicador asume siempre la necesidad de mantener activa la posición del experto en la relación pedagógica. Es esta relación la que desarticula Jacotot gracias a su experiencia al revelar el carácter transitorio y aun prescindible del maestro explicador. Que el punto de partida sea igualitario significa considerar al alumno como aquel que trae consigo, desde el principio, un método de aprendizaje: la *lengua maternal*. La sola comunicación, el solo hecho de comprender instrucciones, presupone un camino recorrido, un método. Equivale esto a decir que el modo de aprender cualquier otra lengua, disciplina o saber, se acoplará siempre al mismo que ya se tiene: la repetición de la palabra oral o escrita y la verificación de lo nuevo sobre lo conocido⁴. La verificación no tiene que ver entonces con la perpetuación de una posición jerárquica e infranqueable, sino con la existencia previa de un modo de aprender probado y de un saber ganado de antemano, que dan la pauta sobre cómo adquirir otro nuevo: es esto lo que define la igualdad de inteligencias, la inexistencia de una desventaja insuperable del alumno al maestro en el principio de cualquier proceso de aprendizaje.

Posiciones asignadas: el reparto de lo sensible

Con esto, la analogía entre el reformista teatral y el maestro explicador se afina. Replantear el problema del espectador en los términos de emancipación implica sustraerse de aquel proceso que, buscando suprimir una distancia y abolir una pasividad, termina reproduciéndola. Y es que lo que termina por rehacerse no es otra cosa que una lógica de dominación. Para Rancière, el equivalente político de esta imagen es, en efecto, aquella distinción entre ciudadanos activos y ciudadanos pasivos, unos capacitados para decidir el destino de la polis y otros cuya capacidad remite a una actividad laboral acotada (Rancière, 2008: 18-19). Y si bien resulta claro que la política reformista del teatro citada por Rancière plantea la figura de la emancipación en tanto reapropiación de una relación perdida, en su trasfondo se dejaría ver siempre como necesaria la figura del tutor político (ciudadano activo), de aquel que tiene la facultad de ver ahí donde otros no ven, de conocer lo que los otros desconocen, de transmitir aquello que los otros no poseen. La desigualdad de capacidades es el principio de esta política, y por mucho que se haga llamar “liberadora” o “emancipadora”, dicha desigualdad se encontraría ineluctablemente infiltrada también en su finalidad.

Es este orden, es este nudo de la “posición” inicial de un conflicto (jerarquía, desigualdad, orden de capacidades), aquello que Rancière llama “reparto de lo sensible”⁵ y que se articula aquí al replanteamiento del problema del espectador. Esta crítica puntual resulta esencial para descartar la definición de la

⁴ Existe una dificultad en asumir la paradoja cuando se comparan ambos métodos. Jacotot la expone en términos de tiempo: el viejo método (que es aquel de la instrucción pública, y que termina instaurándose en el siglo XIX) demora siete años en enseñar lo mismo que toma un año para el método de la “emancipación intelectual”. Valdría quizás comparar esto a la paradoja de Zenón de Elea sobre la carrera de Aquiles y la tortuga, en la cual la gran ventaja (distancia, separación) que el primero concede a la segunda, implica la extraña imposibilidad de sobrepasarla: cada vez que Aquiles alcanza el punto en que estaba la tortuga, ésta ya se ha desplazado también, al menos un pequeño tramo. La posición de la tortuga es justamente lo que no puede ser superado.

⁵ Ver por ejemplo la referencia al mito de los metales en Platón en *El filósofo y sus pobres*.

“emancipación” como monopolio del potencial liberador perteneciente a una clase, cualquiera sea ésta⁶. Y es que *emancipación* sería más bien el nombre de aquellos procesos que desajustan una distribución arbitraria de roles, contra la evidencia totalmente contestable de una desigualdad de inteligencias entre actores que conocen una cierta trama y espectadores ignorantes e inactivos que la contemplan.

En este sentido, sería necesario discernir, según Rancière, dos movimientos aparentemente idénticos, pues “una cosa es la redistribución de lugares, otra es la exigencia que el teatro se da como objetivo de reunir una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo. La primera implica la invención de nuevas aventuras intelectuales, la segunda en cambio una nueva forma de asignación de cuerpos a su lugar correcto que es, en la ocurrencia, su lugar comunitario” (Rancière, 2008: 21-22). Ahora bien, si esta remarca crítica separa la delgada línea entre una idea preconcebida del bien a alcanzar, y el hecho de remover un reparto arbitrario de lo sensible, cabría precisar qué significa, en dicha remoción, la invención de *nuevas aventuras intelectuales*. De esto depende, a fin de cuentas, la evacuación de la idea de dominación en el concepto de emancipación.

La aventura intelectual: relación a un tercer elemento

Se da aquí, a nuestro parecer, la disyunción fundamental entre los dos caminos expuestos por Rancière, el del embrutecimiento y el de la emancipación. Según el filósofo, el primer método confunde dos distancias que el segundo distingue claramente: por una parte, está aquella entre el maestro y el alumno, por la otra la separación entre estos mismos y el texto que se estudia. En clave teatral, sería esto equivalente a una primera distancia entre el actor y el espectador, sobre una segunda de aquéllos respecto a la performance misma. Y es que, según Rancière, esta última “se mantiene como un espectáculo, como una cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador. En la lógica de la emancipación siempre hay entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado un tercer elemento —un libro o cualquier otra pieza de escritura— extranjero tanto a uno como al otro y al cual éstos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que él dice y piensa al respecto. Sucede lo mismo con la performance. Esta no es la transmisión de un saber o de un soplo del artista al espectador. Ella es este tercer elemento sin propietario, del cual nadie posee el sentido, y que se mantiene entre ellos [...]” (Rancière, 2008: 20-21).

Tal tercer elemento sería irreductible. Esto equivale a decir que en la emancipación no hay supresión de distancia, ni abolición de una separación primera para restaurar un orden considerado “justo” o “bueno”. Al contrario, la distancia, lo separado, el tercer elemento, de algún modo es lo desconocido hacia lo cual se dirige aquel que busca aprender algo. Es en este lugar de una distancia desconocida a recorrer que se da la metáfora de la *aventura*. Rancière ocupa

⁶ Cabe señalar la investigación de Rancière sobre el archivo obrero en *La noche de los proletarios* en donde se trata precisamente de desmentir dos hipótesis respecto a la relación entre clase intelectual y clase obrera: en una, la emancipación del explotado depende de la transmisión de la ciencia marxista por parte del intelectual comunista; en la otra, la clase proletaria es autónoma y son las condiciones de explotación que conllevan el surgir de su consciencia de clase. Volveremos más adelante sobre este punto.

la imagen de aquel que se dirige a un bosque (tercer elemento) y que sale de ahí con una experiencia insospechada previamente. En esta situación de afrontar lo nuevo, podría uno pensar que se disuelve la relación maestro-alumno o artista-espectador, en tanto ambos podrían eventualmente ignorar aquello que se avecina. Pero en verdad no es así. El rol del maestro en tanto autoridad permanece, y no es otro que el de mantener la atención del alumno en aquello a lo cual se aventura, del mismo modo en que la tarea del actor es de captar la atención de su público sobre el espectáculo que pone en escena. También en este sentido, la presunción de pasividad y de inactividad, tanto en el alumno como en el espectador, sería desacertada. Por cierto, es posible la desatención, pero esto no tendría que ver con la posición de público o aprendiz inactivo, sino con una falta de *voluntad*. Es de hecho la voluntad aquello que verifica el maestro: comprobar si el alumno quiere prestar atención a lo que lee, si está despierto en su aventura intelectual, si focaliza en ella todos sus sentidos. De esta manera, es a partir de lo descubierto o aprendido que el alumno o el espectador llevan a cabo sus actividades más propias: producir juicios, *verificar* similitudes con sus conocimientos previos, *traducir* el lenguaje de la nueva experiencia. Este es el carácter activo al cual Rancière se refiere como “poder del espectador”: “Y es que en un teatro, ante una performance, así como en un museo, una escuela o una calle, nunca hay sólo individuos que trazan su propio camino en el *bosque* de las cosas, de los actos y de los signos que los rodean. El poder común a los espectadores no se remite a su calidad de miembros activos de un cuerpo colectivo o a alguna forma específica de interactividad. Es más bien el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro, por mucho que esa aventura no se parezca a ninguna otra. (...) En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que cabría cambiar en actividad. Ser espectador es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven a lo que han visto, hecho y soñado” (Rancière, 2008: 22-23, la cursiva es nuestra).

La crítica del embrutecimiento es así el intento de sortear la *tentación* de un concepto equívoco de “emancipación” que se da, siguiendo a Rancière, en la intención de *transformar* al espectador en actor, en hacer del ignorante un sabio. Es la puesta en marcha de esa transformación arbitraria la que introduce el germen de aquella *posición dominante* que se intenta abolir: la intención de emancipar aquel que no puede hacerlo por sí mismo. Y es que no se trata de interpretación, no hay aquí una hermenéutica de la liberación. Simplemente hay dos figuras totalmente incompatibles que se disputan la apelación “emancipación”, una de las cuales constituye su propia contradicción: emancipar dominando, liberar controlando.

Emancipación intelectual y emancipación estética

Sopesando este argumento, aparece una segunda arista, a saber un vaivén en el corazón del concepto de emancipación, entre su aspecto individual como emancipación intelectual y su aspecto colectivo que, hasta aquí, reside en la formulación del problema del espectador. La cuestión del número se aloja de hecho en una condición clave de la emancipación intelectual (ya señalada al comienzo): el maestro puede emancipar al alumno que sigue su lección, y

luego puede emancipar a otro, y así sucesivamente; sin embargo, no puede emancipar a la sociedad entera. La diferencia entre el individuo y la especie es, en efecto, una de las máximas de la filosofía de Jacotot: “el hombre es libre; no así la especie humana (...). Todos los individuos pueden ser razonables, pero no el género humano. Éste no discute nada, solo se mueve, como los planetas, por leyes eternas que regulan incluso las anomalías que creemos percibir en su curso” (Jacotot, 1834: 90)⁷.

¿Sería acaso esto un abismo, una crisis inherente al concepto de emancipación? Si, como lo decía Rancière, ser espectador es nuestra situación normal, si *todos* somos espectadores, ¿sería acaso posible extender la noción de emancipación a la actividad de cualquier espectador, de aquel que somos *todos*? ¿Puede acaso suspenderse en este punto la ruta analógica que conduce entre la emancipación intelectual del individuo y el espectador, justo ahí donde tendía a bosquejarse su encuentro?

A nuestro parecer, se trata en verdad de un punto crucial del argumento de *El espectador emancipado* que Rancière hilvana usando un recurso metodológico proveniente de la “emancipación intelectual”: la verificación de un tercer elemento. Esta verificación implicaría ciertamente revisar la relación del espectador con su historia; Rancière lo hace, pero sumando un doblez del recurso invertido en otro flanco: su propia historia como investigador (¿espectador?) del concepto de emancipación.

“No nos corresponde querer transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en sabios. Más bien tenemos que reconocer el saber que opera en el ignorante, así como la actividad propia del espectador. Todo espectador es desde ya actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción es espectador de la misma historia. Quisiera ilustrar este punto a través de un pequeño desvío por mi propia experiencia política e intelectual” (Rancière, 2008: 24).

A modo de paréntesis cabría resumir ese pequeño *desvío biográfico* que aborda Rancière, para retomar luego lo que, a nuestro parecer, sería su operación. Dicho desvío consiste en recapitular la cartografía filosófico-política de los años 1960-1970 en Francia (Mayo 68), época en que se confrontaban polémicamente dos lecturas sobre el papel de la intelectualidad comunista en los conflictos sociales. La primera asumía la incapacidad de la clase explotada de adquirir la consciencia de su situación, viendo en ello la necesidad de un conductor político e intelectual capaz de instruirla y llevarla a su propia emancipación; la segunda veía más bien en aquel intelectual de partido la ignorancia total de los métodos de lucha y de la consciencia auténtica que la clase obrera habría generado ya por

⁷ Cabe también citar este otro pasaje: “Con el viejo método, siempre es demasiado tarde; [el alumno] nunca sabrá nada; necesitaría tomar la ruta de siete años, como si tuviera el tiempo. Además, ¿quién le inspirará valor, cuando lo hacen repetir o cuando lo sermonen diciéndole que la edad de aprender ha pasado, que se aprende solamente en la infancia, que nunca ha tenido disposiciones? Que venga a nosotros, aquel infeliz que se arrepiente. Con arrepentimiento sincero y una voluntad determinada, lo que llamamos tener genio, le mostraremos una ruta que pronto habrá recorrido. Pero poned atención a que yo hable solamente a un individuo: el hombre escucha y entiende, la especie es sorda” (Jacotot, 1834: 145).

sí misma. En este plano, Rancière, conocedor de la ciencia marxista⁸, plantea la necesidad de *verificar* tales hipótesis indagando aquella época histórica en que Marx levanta su filosofía y en la que el proletariado francés asume el rol principal de dos procesos revolucionarios: 1830 y 1848. A partir de esta interrogante Rancière consulta el archivo de escritos obreros del siglo XIX y se encuentra, por primera vez, con la figura del filósofo carpintero Gabriel Gauny, quien produce un real desajuste de las hipótesis mencionadas. En efecto, en los escritos y en la correspondencia de Gauny se deja ver un proceso insospechado por Rancière en los albores de su investigación: ni intelectual tutor de la masa obrera, ni pensamiento obrero autónomo, lo que ahí se revelaba era un proceso de “desidentificación subjetiva”, en donde el burgués socialista dejaba de ser burgués para hacerse trabajador (utopistas de la religión saint-simoniana), y el trabajador explotado consagraba su tiempo al ocio, a la contemplación, a la vida filosófica, al apostolado de la religión saint-simoniana (Gauny).

“Esos trabajadores, que habrían debido darme información sobre sus condiciones de trabajo y las formas de consciencia de clase, me ofrecían otra cosa totalmente diferente: el sentimiento de una semejanza, una demostración de igualdad. Ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase. Su actividad de propagandistas no podía ser separada de su ociosidad de paseantes y contempladores. (...) Haciéndose espectadores y visitantes, trastornaban el reparto de lo sensible, cuyo consigna es que aquellos que trabajan no tengan el tiempo de holgazanear al azar de sus pasos y miradas y que los miembros de un cuerpo colectivo no dispongan de un tiempo consagrado a las formas e insignias de la individualidad. Es este el significado de la palabra emancipación: el borroneo de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2008: 25-26).

La operatividad de este “desvío biográfico” en el texto de Rancière consiste, a nuestro parecer, en un juego de equivalencias que va desde el concepto de emancipación intelectual –acción de verificar y traducir en la escena pedagógica “maestro-alumno-libro”– hacia la reformulación del problema del espectador, afirmando que *nuestra* situación, la de todos, es la de ser espectadores de la historia y de nuestra historia a la vez. Dicho de otro modo, el método Jacotot ha de poder *verificarse* en cualquier espectador que tenga un grado mínimo de atención al libro representado por su propia historia, así como *traducir* esta experiencia en el nuevo lenguaje aprendido. *Verificar* es entonces recapitular un recorrido, como en la imagen del viajero que visita un bosque desconocido, encontrando lo esperado o descubriendo otra cosa; *traducir* es comparar lo encontrado con lo ya conocido, contrastar el hallazgo con lo que se esperaba, asumir la sorpresa de la evidencia que desmiente nuestros prejuicios, componer y exponer lo observado como aparece, producir el modo de *narrar* esta experiencia que es su historia.

A fin de cuentas, reformular el problema del espectador en términos de emancipación significaba reformular la tarea del investigador, y en primer lugar la del investigador que ha sido Rancière mismo, bajo el prisma del espectador, de aquel “espectador de archivos de biblioteca” que afirma la distancia temporal

⁸ Cabe recordar su participación en *Lire le Capital* (1965), junto a Louis Althusser, Pierre Macherey, Roger Establat y Etienne Balibar.

de sus fuentes, indagando las evidencias narradas en el libro de la historia (archivo obrero), confrontándolas al orden sensible prescrito en el libro de la filosofía (Platón). Esto es, a nuestro parecer, el sentido del *pequeño desvío*: verificar y traducir historias en historias, verificar y traducir su propio concepto de emancipación.

Operatividad del desvío biográfico

El desvío se acopla entonces al hilo conductor del argumento, que ya hemos señalado: ligar la emancipación intelectual a la reformulación del problema del espectador. En este sentido, se podría afirmar ahí un modo de transitar generado por Rancière entre dos modos complementarios del mismo concepto de emancipación: la intelectual y la estética. La emancipación intelectual corresponde evidentemente a la aplicación analógica de la figura compleja del maestro ignorante a la situación del espectador, tema ya abordado más arriba. La emancipación estética en cambio no es explícitamente formulada por Rancière en este pasaje de su obra, no obstante ella se deduce del problema mayor del “reparto de lo sensible”, y es además sostenida en estos términos por el mismo Rancière en otra de sus obras tempranas (*El filósofo y sus pobres*), en donde afirma que la emancipación obrera es una emancipación estética. Siguiendo esta afirmación, se podría extender el concepto de emancipación estética a cualquier conflicto que conlleva una perturbación sustantiva en el orden sensible, un excedente irreductible en un reparto dado o un replanteamiento de aquel régimen cuya suma de partes excede al todo; esta extensión estética del concepto engloba igualmente aquellos conflictos cuya secuencia histórica acarrea un proceso de desidentificación subjetiva, en donde un sujeto cualquiera desestima la asignación de roles preestablecida, desestima del mismo modo la calidad sensible con la cual nace y con la cual debería también terminar sus días. En este sentido, la operatividad del desvío biográfico en el argumento de Rancière tiene que ver con este dinamismo en el concepto de emancipación. Y es que no se trata solamente de rescatar su idea en la historia y la aventura intelectual de Joseph Jacotot para aplicar luego las directrices y fundamentos de dicha aventura en su propia investigación, sino también de manifestar la transversalidad de todos aquellos registros que replantean de un modo inactual el trazado de fronteras de un reparto sensible en un sujeto que se sustrae a su rol, realizando aquello que supuestamente no era capaz de hacer.

“Este desvío biográfico me trae de vuelta al centro de mi planteamiento. Estas historias de fronteras que atravesar y de la distribución de roles a borronear se encuentran en efecto en la actualidad del arte contemporáneo donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su dominio propio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (Rancière, 2008: 27).

El arte contemporáneo es entonces, desde ya, una entrada al dinamismo del concepto de emancipación. No obstante, esto sería solo superficial. La combinación de géneros (danza hablada, teatro silencioso, performances de obras plásticas, entre otros ejemplos dados por Rancière) no aseguraría un proceso emancipador; el desdibujo de estas fronteras no sería indefectiblemente el signo de una perturbación del reparto sensible. De otro modo, bastaría enunciar estos desplazamientos para poner al día su idea. En cambio, la cuestión del espectador

sí lo es. La reformulación de su problema lleva en efecto a replantear una oposición interna a su situación en el registro del arte contemporáneo: por una parte, se daría ahí la asignación de una identidad determinada y precisa del espectador (a saber la de un ser excluido y separado de su propia esencia, ya expuesta aquí en la figura *reformista* del teatro), y que instala en esa misma distribución sensible la necesidad de un operador externo cuya identidad define el heroico rol del que “emancipa” (dominando) al sujeto alienado; por otra parte, se daría la desarticulación de lo anterior en cualquier experiencia que desestime jerarquías en los roles de uno y otro, espectadores y actores, asumiendo al contrario la importancia incomparable de ambas actividades, o más aun, afirmando el rol igualmente activo del espectador que mantiene esta distancia con el espectáculo y que opera gracias a esta misma separación, verificando en su historia, traduciendo su experiencia, incorporando o desestimando un nuevo lenguaje.

Y en efecto, al concluir el capítulo introductorio de *El espectador emancipado*, Rancière confirma que esta oposición se halla en tres maneras de mezcla o fusión de géneros en el arte contemporáneo, dos de las cuales se reducen al gesto intelectual del embrutecimiento (la idea de obra de arte total y la idea de hibridación de las formas artísticas), y contra las cuales la tercera actualizaría la irreductible e incómoda evidencia de la igualdad de inteligencias. Sobre esta última sostiene dos aspectos fundamentales: primero, la necesidad de poner sobre un plano de igualdad manifestaciones tan diversas como lo son una escena teatral, la lectura de un libro o la mirada sobre una imagen; segundo, la posibilidad de que exista una comunidad emancipada, que no sería otra cosa que “una comunidad de narradores y traductores” (Rancière, 2008: 29). Consecuentemente, la idea de un espectador emancipado podría así atravesar lo individual y lo colectivo a la vez, en la medida en que sea asumida la condición de espectador que es siempre la nuestra ante un objeto novedoso de contemplación, y en que sea también considerada la actividad ulterior de cualquier espectador: poder narrar, con el viejo o con el nuevo lenguaje adquirido, su propia experiencia.

Otras perspectivas o posibles re-traducciones

El espectador emancipado expone una trama en la cual somos nosotros mismos los primeros implicados, en su modo de decir que *cualquiera*, en algún momento de su vida, puede llegar a ser el que contempla una obra, el que accede a un saber, el que investiga un archivo o el que aprende una (su) historia y que, en tal plano, puede rescatar y relanzar *algo* de dicha aventura intelectual hacia otros que retomen la hebra de su hilo. Y es que en esta comunidad queda abierta siempre la línea que lleva de una narración a otra, la posibilidad de que una escena se cuente, en el amplio sentido de esta palabra, sucesivas veces, una y otra vez.

Por cierto, por exigencia del propio concepto de emancipación, la operación envuelve aquí la filosofía de Rancière entera. Verificar y traducir demandaba recapitular y reproducir su propio recorrido, de tal modo que este último y la historia de su investigación sobre la noción de emancipación hacen una y la misma figura. Reformular el problema del espectador es adquirir un nuevo lenguaje sobre el cual retraducir toda una genealogía filosófica, recuperando la oposición de gestos de la emancipación intelectual y retomando, aun más atrás, la mirada que aquellos poetas y filósofos proletarios de la religión saint-simoniana tenían sobre su clase, en tanto espectadores y contempladores del conflicto obrero.

Unos y otros son observados desde el presente, por aquel espectador que es el mismo Rancière, en su consultación de archivos en la Biblioteca municipal de Saint-Denis y en la Biblioteca Nacional de Francia en los años 1970-80, y el conjunto entero de esta concentración de tiempo, es observado a su vez por nosotros mismos, hoy, en nuestras lecturas filosóficas de esta trama, o aun en la revisión de este mismo artículo.

Sería quizás interesante señalar algunas interrogantes que se asoman gracias a esta plataforma crítica sobre la figura del espectador, a esta altura como lenguaje adoptado y adaptado para reformular el concepto de emancipación. La propuesta de estas interrogantes no pretende otro valor que el de ofrecerse como temas a explorar y el de estimular en el lector la producción de pistas, probablemente en la búsqueda de otras palabras y conceptos capaces de reflejarse aquí y retraducir su imagen en una nueva narración.

- a) La primera es una escena que quisiéramos rescatar del canto VIII de *La Odisea* de Homero, en aquella secuencia en que Ulises, en su viaje de retorno a Ítaca, es acogido por Alcinoos, rey de los feacios, después de haber naufragado. Durante el banquete que el rey ofrece al extranjero, el aedo ciego Demódoco canta la historia de la guerra de Troya y aun cierta disputa entre Ulises y Aquiles. Ulises rompe en llanto al escuchar sus propias aventuras y se da a conocer en la corte. El rey lo invita luego a compartir sus historias⁹. En absoluto intentaremos aquí una interpretación de lo anterior, que sería desde ya un trabajo arduo y abriría hacia otro estudio que integre las complejas referencias de esta obra mayor (el aedo ciego, que podría representar al propio Homero, los cantos que muestran la fuerza guerrera y violenta de Ulises en Troya, los motivos de su emoción, entre otros). Nos llama la atención solamente la familiaridad formal de esta escena, en la cual el espectador es al mismo tiempo actor, o si se quiere, objeto de contemplación y, con ello, de verificación y traducción de su propia historia. Nos preguntamos por la utilidad de esta imagen para interrogar la reformulación de la figura del espectador en términos de emancipación, toda vez que los cantos homéricos presentan aquel carácter de una transmisión oral, de una narración cuya textura es la formación de una memoria colectiva. La escena es digna de ser examinada en la medida en que plantea la situación análoga de un conflicto, de un desvío biográfico y de una historia que, en ese punto preciso (Ulises, aun lejos de haber acabado la aventura de su retorno) se mantiene abierta.
- b) El segundo punto tiene que ver con la relación entre espectador e historia. Esta relación encuentra una formulación ya bien conocida en la obra de Kant, en un pasaje memorable de *El conflicto de las facultades*, donde indica el tipo de entusiasmo positivo que afloraba en el espectador (a resguardo) de la Revolución Francesa.

“[La Revolución Francesa] no sólo permite esperar un progreso hacia lo mejor, sino que éste ya existe, en tanto la fuerza para lograrlo es ahora suficiente. La revolución de un pueblo pleno de espíritu [...] encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos en ese juego) un deseo de participación, rayano en el entusiasmo, y cuya manifestación, a pesar de los peligros que comporta, no puede obedecer

⁹ La narración de Ulises conforman en seguida los cantos IX a XII de *La Odisea*.

a otra causa que no sea la de una disposición moral del género humano”
(Kant, 1964: 197).

Mucho se ha señalado sobre una eventual contradicción a este propósito, que tendría que ver con una doble postura en la filosofía política kantiana: por una parte absolutamente contraria al derecho de resistencia, por la otra favorable al progreso de la humanidad hacia un derecho universal cosmopolita. Esta última perspectiva provocaría, según Kant, el entusiasmo del espectador sobre una revolución a distancia¹⁰. En nuestro contexto en cambio podría resultar de un gran interés verificar los términos en los cuales Kant define esta figura, en comparación con la situación del espectador emancipado. No sabríamos determinar de buenas a primeras cuál sería el denominador común a partir del cual dar con los puntos de convergencia y de discordia en ambos procesos, que sin duda existen y que representan una hipótesis a desarrollar en profundidad y cuidadosamente. Apenas si podríamos imaginar apresuradamente un comparendo entre los pensamientos de Jacotot y Kant sobre el concepto de libertad en la oposición entre individuo e especie: ahí donde Jacotot afirma la emancipación intelectual del individuo que entiende razones libremente, contra toda posibilidad de emancipación de la especie; Kant sostendría al contrario la condición de una humanidad incorregible desde el punto de vista del individuo, susceptible de progreso en cambio desde el punto de vista de la especie, gracias a la perfectibilidad del derecho. Cabría indagar si son mensurables las condiciones del espectador en uno y otro caso (alumno que aprende una lengua; ciudadano entusiasta de la revolución extranjera) o aun precisar en qué términos se situaría el espectador de la historia en Kant respecto a la verificación y traducción de la historia en Rancière.

c) Un tercer registro en el cual la teoría del espectador emancipado podría entablar eventualmente un diálogo es la recientemente publicada obra *Teoría del Dron*, del filósofo francés Grégoire Chamayou, en la cual indaga el cambio de paradigma en la definición política actual del orden bélico, que transita desde el campo de batalla a la figura de la “caza humana”. Dicha revolución paradigmática se hace concreta en el uso de técnicas a distancia, empleadas hoy en día en medio oriente con el fin de prevenir la amenaza terrorista, y que van desde el espionaje a la eliminación de personas por comportamientos sospechosos. La noción de espectador entra en juego aquí en varios registros, pero muy en particular en uno que asimila la posición “a resguardo” del cazador respecto al fugitivo y que se traduce, en términos militares, en la posibilidad de controlar los movimientos de un eventual adversario mediante un circuito televisado, esto gracias al dispositivo aéreo llamado “dron” que permite observar a miles de kilómetros una escena y, en caso de requerimiento, de realizar una ejecución.

“El léxico oficial del ejército estadounidense –señala Chamayou– define al dron como ‘un vehículo terrestre, naval o aeronáutico, controlado a distancia o automáticamente’ (...). Su historia es la de un ojo que se ha transformado en arma (...). Máquinas de vigilancia aérea que devienen

¹⁰ En efecto, como lo señala Oriester Abarca Hernández, este análisis debiera disociarse en dos lecturas al respecto: Kant estaría contra cualquier revolución, desde el punto de vista de la filosofía del derecho, y totalmente a favor desde una filosofía de la historia (Ver Abarca Hernández, 2008).

máquinas de matar (...). La preservación que posibilita el dron procede por sustracción del cuerpo vulnerable, por su retirada fuera de mira (...). Entre el gatillo, sobre el cual se tiene el dedo, y el cañón, desde donde la bala saldrá, se interponen ahora miles de kilómetros. A la distancia del enemigo –distancia del arma a su blanco– se suma ahora la del control remoto –distancia del operador a su arma.” (Chamayou, 2013: 21-23, [la cursiva es nuestra]).

Se trata aquí de un uso de técnicas de la imagen que, por cierto, acordarían perfectamente una posición activa del espectador, y de un espectador (operador) que además afirma de un modo conveniente la *distancia* que lo separa respecto a la escena de la cual extrae información. Y pese a coincidir en sus condiciones, esta nueva figura de espectador es de toda evidencia incomparable e incompatible con la comunidad de narradores y traductores planteada por Rancière. Valga decir que la investigación de Chamayou asume la crisis de inteligibilidad que opera esta transformación de paradigma sobre categorías éticas, ontológicas, estratégicas, geográficas, jurídicas y políticas. Por esta razón nos parece pertinente sugerir esta línea de estudio, en la medida en que existe una afirmación de la separación que, en la actualidad, estaría también reformulando, de un modo paralelo, la categoría de espectador. Cabría preguntarse entonces por el alcance formal de la teoría del espectador emancipado respecto a esta nueva categoría extrema, cabría tal vez plantear además si es posible establecer, a partir del espectador emancipado, un cuestionamiento sobre los modos de apropiación bélica tomadas directamente de técnicas de la imagen y del espectáculo, en la actividad a distancia de un espectador que no pretende emancipación intelectual alguna y que dispone, a voluntad, del derecho de vida y de muerte sobre la escena que domina.

Valga insistir, para finalizar, en el carácter provisorio y tentativo de estas propuestas mencionadas, cuyo interés no es otro que el de asir la herramienta conceptual provista por Rancière y confrontarla (verificarla, traducirla), si es posible, en otras latitudes filosóficas.

Referencias bibliográficas

Abarca Hernández Oriester (2008). “La paradoja kantiana de la resistencia al poder”, en *Revista de Ciencias Jurídicas* N° 115 (35-56).

Chamayou, Grégoire (2013). *Théorie du drone*, Paris. La Fabrique.

Gauny Gabriel (1983). *Le philosophe plébéien*, (textos compilados por Jacques Rancière), Paris, PUV/La Découverte.

Homero (2010). *La Odisea*, Madrid, Espasa Calpe.

Jacotot Joseph (1834). *Enseignement universel. Langue Maternelle*, Paris, Mansut fils.

Rancière Jacques (1965). *Lire Le Capital* (co-autor: Louis Althusser, Pierre Macherey, Étienne Balibar, Roger Establet), Paris, Maspero.

(1974). *La Leçon d'Althusser*, Paris, Gallimard.

(1981). *La Nuit des prolétaires*, Paris, Fayard.

(1983). *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard.

(1987). *Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard.

(2008). *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

(2012). *La Méthode de l'égalité* (entrevista con Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan), Montrouge, Bayard.

(2010). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona, Laertes.

Kant Immanuel (1964). *Filosofía de la historia*, Buenos Aires, Editorial Nova.