

Algunas discusiones sobre el espectador en la teoría estética actual

Some discussions about the spectator in current aesthetic theory

Paula Poblete Vargas*

Universidad Complutense de Madrid

ppoblete@ucm.es

DOI: 10.5281/zenodo.6614002

Recibido: 01/03/2022 Aceptado: 01/05/2022

Resumen: El artículo propone rastrear diversas figuras del espectador tanto manifiestas como implícitas que se encuentran en Jauss y Rancière. A través de la estética de la recepción la figura del espectador, específicamente la de un receptor, asume un protagonismo que será el eje central del presente trabajo. Describiremos el recorrido de las diversas miradas para identificar figuras del espectador, y así realizar un análisis de la relación entre espectador y autor de la obra. Por un lado el espectador hermeneuta y por otro el espectador emancipado como extremos de comprensión y de la relación que los autores generan con su espectador. Estas relaciones no siempre dependen del espectador que está frente a la obra, sino que muchas veces son los autores quienes dirigen esta mirada subestimando al espectador. Es por ello que la figura del espectador emancipado se sitúa como el horizonte posible en que autor y espectador construyen la obra

Palabras clave: espectador, lector, arte crítico, goce, emancipación.

Abstract: In this article, it is proposed to track various figures of the spectator that are often not directly read but are found between the lines. It is through the aesthetics of reception that the figure of the spectator, specifically that of a receiver, gains prominence, this being the backbone of this work. It is proposed that any work to be completed needs a spectator who is in front of the work or next to the artist. Through the various figures of spectators we will generate a route on the relationship that they have with the author of the work. On the one hand, the hermeneutic spectator and, on the other, the emancipated spectator as extremes of understanding of a work and of the relationship that the authors generate with their spectator; what do they expect to happen? All this through authors who have different perspectives such as: Jauss, Gadamer and Rancière, among others.

Keywords: spectator, reader, critical art, joy, emancipation.

* Chilena, Licenciada en Filosofía por la Universidad Arcis, Magister en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Candidata a Doctora en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en docencia y extensión cultural.
<http://orcid.org/0000-0003-1339-1509>

El artículo forma parte de la investigación Doctoral financiada por Becas Chile Doctorado en el extranjero CONICYT N° 72140494 y FONDART N°420841

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible¹.

1. Introducción

Resulta interesante que a pesar del olvido del espectador, denunciado por Jauss, se sigan construyendo, a partir de su trabajo, investigaciones en torno a este tema. En este artículo pretendo relevar la figura del espectador a partir de dos ideas: por un lado el *espectador hermeneuta* y por otro el *espectador emancipado*. Proponemos la categoría de espectador hermeneuta teniendo como base autores tales como Jauss, Iser, Eco y Gadamer. A partir de ellos se analizará la figura de un espectador hermeneuta que se compone a partir de tres perspectivas diferentes: la del lector implícito, la del lector modelo y la del espectador inscrito en la tradición. Este trabajo partirá del supuesto de la relación de las figuras de *lector/espectador* que se explicará más adelante a propósito de Jauss. Respecto al espectador emancipado trabajaremos con las propuestas de Rancière

Las anteriores perspectivas incluyen figuras tácitas y explícitas del espectador, teniendo como extremos de estas figuras un *espectador hermeneuta*, en uno de los casos, y un *espectador emancipado* en el otro. Un espectador hermeneuta queda configurado a través de tres dimensiones del sentido: a) a través del sentido que puede despejar en sus múltiples interpretaciones, b) a través el sentido del que ha sido dotada la obra por su autor, o c) del sentido que adquiere en la tradición.

En cierta medida conviene distinguir estas figuras del espectador, pues, son extremos figurativos; no porque existan de manera empírica, sino porque son horizontes de orientación para el trabajo artístico y para los mismos espectadores. Además de los autores ya mencionados nos pareció necesario incluir a Gadamer

¹ Jauss, H. R. (1987). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En Mayoral, J.A. Estética de la recepción. Madrid: Arco/Libros. p. 59.

en esta discusión como punto de inflexión y a la vez de solidificación de un tipo de espectador hermenéutico concebido como observador cualificado.

En el otro extremo la figura del *espectador emancipado* recoge la premisa de que los sentidos históricos de la obra están permeados por el poder y es necesario someterlos a crítica. Además recoge la convicción de que el sentido previo no es lo relevante ya que éste es una construcción de contacto. Al mismo tiempo, no es importante lo que haya sucedido en la mente del autor, ni en la tradición ni en sus recepciones, sino que es significativo lo que se haga desde ahora con la obra. Diremos, en este caso, que toda obra puede ser arte crítico si es *vista* por un espectador emancipado.

2. Estética de la recepción y sus diversas concepciones hermenéuticas.

La *estética de la recepción* es la teoría más destacada respecto a lo que nos interesa, es decir, las figuras del receptor, del lector y del espectador. Esta teoría plantea, en primer lugar, la figura del receptor para luego dar paso a una teoría basada en el espectador. En ese primer momento el problema es fundamentalmente literario, el receptor es un lector. Luego, cuando la teoría se abre al arte en general la figura del *lector* será complementada con la figura del *espectador*.

Jauss propone que existen múltiples recepciones de una obra. De tal manera que despejar el sentido de una obra significa reconstruir sus recepciones. Una obra es la historia de sus recepciones; primer momento en Jauss. El segundo momento está dominado por una especie de autocritica a la estética de la recepción, reconoce que tal momento es fundamental para realizar una *teoría estética*, pero que resulta insuficiente para una *reflexión estética*. Es por ello que, en este segundo momento, sentará las bases para lograr tal reflexión. De modo que habría que distinguir estas dos perspectivas.

Para Jauss el lector se enfrenta al texto de forma previamente establecida, pues, se trata de un *sujeto* históricamente determinado. No existe el objetivismo histórico, y por lo tanto los hechos siempre se verán afectados por la relación autor-crítico-lector, relación que pre-configura la recepción de la obra. Además, el lector se enfrenta al texto a partir de ciertos horizontes de expectativas, tales horizontes se

relacionan en algunos casos con la obra. Por ejemplo, un lector espera tal o cual cosa de una obra lírica y otra cosa distinta de una obra narrativa. Pero también ese horizonte de expectativas está construido a partir de ciertas condiciones subjetivas de lector y cómo ellas lo predisponen frente a la obra. La estética de la recepción, entonces, enfatiza el contexto en que una obra es leída. Para Jauss cada generación escribe su propia historia, su historia literaria, pues, hay que situarse históricamente en relación a la creación de la obra para entender sus planteamientos. Hans Robert Jauss en 1987 dirá:

La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real; éstas han orientado previamente el interés estético de distintos estratos de lectores, y, en una situación histórico-económica (p. 62).

Aquí Jauss evidencia el principio histórico de la estética de la recepción que habíamos mencionado anteriormente. No obstante, suma a ello datos que son propios del *lector* que menciona muy escuetamente.

A continuación conviene revisar tres formas en las que aparece el espectador hermeneuta. La primera propuesta interesante es la de Iser que postula un lector implícito. Si bien este autor continuará con los planteamientos iniciales de Jauss, considera que su idea pierde de vista los estratos sociales, los cuales para Iser, se deben tomar en cuenta además del sitio histórico de la creación.

Al igual que Jauss, Iser considerará que el texto tiene varias interpretaciones, varias lecturas. En efecto, podemos identificar su forma de entender el papel del lector como un *espectador hermeneuta*. Con respecto a esta idea Iser (1987) dirá:

Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados. De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Sin embargo no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas ni esas relaciones de lo recordado. Es un producto resultado de la tensión descrita como dimensión virtual del texto. Su particularidad radica en que lo suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra. En esta particular convergencia se revela la estructura hermenéutica profunda de la lectura. (p.152)

Este espectador, es un espectador competente para reconocer las diversas recepciones. Es capaz de recepcionar lo que el autor espera y piensa al crear la obra. Iser considera el proceso de lectura desde una perspectiva fenomenológica, pero cree que la percepción de la que habla Husserl –percepción de los fenómenos- no se adecua a la percepción del texto literario en donde la percepción es dirigida hacia el significado del texto, y, la característica del texto es justamente la indeterminación. Cada acto de leer es irrepetible. Iser cometa que “por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible” (1987, p. 154). Por otra parte, la lectura es crear significados a partir de reglas establecidas en el texto mismo, por lo tanto que el lector pueda seguir las depende de la capacidad que él tenga. Probablemente la perspectiva de Iser, entre las que se relacionan con la teoría de la recepción, sea la menos proyectable fuera de la literatura al ámbito general del arte.

Podemos enlazar la idea de lector implícito de Iser con lo que plantea Umberto Eco (1993) sobre el lector, siguiendo el gesto de Jauss que proyecta desde el lector un espectador.

A partir de Eco podemos rastrear no sólo un lector sino también un espectador modelo. La teoría del *lector modelo* es una teoría del mayor interés dentro de las figuras posibles del lector hermeneuta. Este lector modelo no está sujeto a una sola interpretación, aún cuando sigue siendo una figura creada por el autor.

Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo. Repito que este lector no es el único que hace la «única» conjetura «correcta». Un texto puede prever un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. (1997, p.77)

Aquí el texto se presenta como dispositivo, artefacto u objeto que produce un “lector modelo”, esta idea muestra al lector imaginado, o podríamos decir al tipo de espectador que la obra produce. Es interesante que en tal sentido el lector no se identifique con la conjetura, y finalmente con la interpretación correcta. A veces son múltiples interpretaciones posibles, pero el *lector modelo* igualmente es previsto y en última instancia producido por la obra.

Cuando Umberto Eco habla del lector modelo no tiene la intención de que éste sea real. Efectivamente el lector modelo no es real, es la promesa del autor a sí mismo, pues, sin esa promesa no puede crear. En este marco el lector modelo es la condición que tiene el autor para crear. El autor, en este caso, no puede desvincularse de ese lector. El lector modelo no refiere al lector ideal, en cuanto a un modelo moral, no es el deber ser del lector sino que un arquetipo.

Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado. No me avergüenzo de admitir que con esto estoy definiendo el viejo y aún válido «círculo hermenéutico» (1997, p.76)

El lector modelo es previsto por el autor como estrategia, es decir, como una forma previa para la comprensión de su obra. En este caso Eco define al lector modelo como aquel que posee las competencias, una palabra que por lo demás posee gran vigencia en los modelos educativos actuales. El lector modelo reuniría unas ciertas competencias óptimas que le permiten dar contenido a la obra, y por lo tanto interpretar. Eco (1993) considera “que prever el correspondiente lector modelo no significa sólo “esperar” que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (p.81).

Todo autor tiene un lector modelo implícito, que como ya fue mencionado, no tiene que ver con un *deber ser* sino con un arquetipo. El arquetipo es la plantilla, la imagen previa, aquello que no se materializa.

Todas las teorías estéticas suponen siempre la figura de un espectador, siempre es posible *rastrearla*. Durante el presente trabajo nos hemos encontrado con diversas figuras de espectador hermeneuta, diversos tipos de espectador, pero la característica inamovible de este es el sitio desde el cual mira: el espectador siempre se encuentra *detrás* del autor, de la obra, de la tradición, como lector implícito.

Las figuras de un espectador hermeneuta son de la máxima importancia para el presente trabajo por su diversidad. Vamos a traer al análisis una tercera perspectiva que nos permite ahondar en la consideración del espectador hermeneuta, a partir de las ideas de Gadamer. Al lector hermeneuta, que está a la base de la propuesta de Gadamer, no le interesa mayormente lo que el autor haya querido decir en una obra. El autor permanentemente desdeña las intenciones y lo que llama la *mens auctoris*. Gadamer creará que en el comprender existe una experiencia de verdad. Él considerará que tanto el modelo de ciencia y el correspondiente concepto de método no son suficientes para explicar el comprender propio de las *ciencias del espíritu*. Por el contrario, si se busca elaborar un método para la comprensión de las ciencias del espíritu hay que partir de la interpretación de la obra de arte. Gadamer tiene la convicción que respecto a la obra de arte, a la multiplicidad de interpretaciones no hay una eliminación de un sentido unitario y primordial de ésta, lo que en definitiva es la base para proyectar este modelo de interpretación sobre otros saberes. Al realizar tal propuesta funda la imagen de un espectador hermeneuta que busca la comprensión de tal sentido unitario.

Es importante destacar que corresponde junto con la obra una cierta disposición a la comprensión. Tal disposición se define como: estar dispuesto o disponible para “*dejarse decir*”, sin una actitud de atención. Esa actitud está regulada por cierta expectativa inicial o previa de sentido. Gadamer (1996) dirá:

No se puede comprender sin querer comprender, es decir, sin querer dejarse decir algo. Sería una abstracción inadmisibles creer que hay que producir primero la simultaneidad con el autor o con el lector originario a través de la reconstrucción de su completo horizonte histórico para después comenzar a percibir el sentido de lo dicho. Más bien, una especie de expectativa de sentido regula, desde el principio, el esfuerzo por comprender (p.8)

En esto hay ciertos elementos importantes, como primer punto: los antecedentes del llamado círculo hermenéutico. Esto quiere decir que nunca se interpreta sin

una situación o posición previa, por el contrario toda interpretación se realiza desde ciertas preconcepciones, por una parte, y, también desde ciertas expectativas de sentido. Si pensamos en una pregunta, por ejemplo, siempre se hará por alguna razón, implicando un horizonte previo de sentido, siempre se pregunta de determinada manera y no de otra, etc. Es decir, el preguntar tiene cierta interpretación, pues, siempre nos acercamos a una obra desde una comprensión previa, al menos general de lo que es una obra, incluso de tal o cuál obra.

Para Gadamer no hay nada que permita afirmar que lo que el autor tenga que decir sobre la obra sea interpretativamente importante. Lo que realmente es decisivo es que la obra adquiere un sentido permanente y que está por sobre la multiplicidad de interpretaciones posibles y válidas. Tal sentido unitario y permanente se forja en una tradición. Si proyectamos un espectador hermeneuta desde el lector hermeneuta de Gadamer tenemos un tipo de espectador que puede despejar el sentido de la obra porque conoce la tradición. Y la tradición es aquí una particular forma de comunidad que quizás puede considerarse una comunidad de expertos. Con respecto a esto Gadamer (1992) dirá que “como su labor tiene un ingrediente de incertidumbre, la aprobación de otros es para ellas de especial relevancia. Esos «otros» serán, como siempre, los expertos cuando son «autoridades»” (p. 47).

Tal espectador hermeneuta que descubre el *sentido unitario de la obra* a través de una tradición no es en absoluto el tipo de espectador que supondría una estética de la recepción. Definitivamente rechazaría esta idea de tradición en primer lugar por un problema metodológico. Lo que se considera tradición en realidad no es algo unitario sino, por el contrario, una suma de recepciones diversas muchas veces en conflicto entre ellas. Sólo sería posible establecer un sentido unitario entre tales recepciones en base a un golpe de autoridad o a una construcción de poder que pretende unificarlas pero que realmente las niega. Como se ve, el problema de la tradición y las recepciones es un problema profundamente político del cual deviene la figura de un espectador también hermeneuta aunque diametralmente opuesto al anterior. Un espectador hermeneuta que es capaz de articular las recepciones y que entiende que no hay un sentido unitario de la obra sino por el contrario: el sentido de una obra es siempre una disputa y eso es justamente lo único unitario. ¿Qué tienen en común ambos espectadores: el que puede interpretar la tradición, y el que es capaz de interpretar la obra en sus recepciones? Que se les puede identificar pensando que ambos tratan de un espectador hermeneuta. Incluso ¿cómo puede pensarse la relación de ambos espectadores con otro espectador

imaginario que surge muchas veces en la mente del autor y en las intenciones del artista? Es decir: ¿cómo surge ese espectador competente para interpretar lo que el artista quiere decir? En los tres. El que interpreta la mente del artista, la tradición autorizada o las distintas recepciones es siempre un espectador que interpreta, y, por lo tanto se encuentra en un registro donde el *sentido* de la obra coincide relativamente con su significado. Cuando hablamos de *sentido* respecto a este espectador hermeneuta nos referiremos al significado.

Otra figura del espectador que aparece de manera indirecta es la figura del *espectador asceta*. En este caso se trata de una figura que Jauss nos presenta y con la que discute, la que habría que corroborar en otra instancia. En cualquier caso, según Jauss, este espectador es el espectador presente en la teoría estética de la negatividad que propone Adorno. A propósito de la posición de Adorno, Jauss (1987) dirá:

Quien no sea capaz de desprenderse del gusto placentero en el arte se queda a la altura de los productos culinarios o la pornografía. En último término, el placer artístico no sería otra cosa que una reacción burguesa contra la espiritualización del arte y, con ello, el fundamento para la industria general de nuestro tiempo, la cual, es el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los ocultos intereses dominantes (p.35).

Este es el espectador que se opone a la visión de Jauss, su antagonista, aquel espectador que ve en la obra sólo discurso. Es asceta, según Jauss, porque el arte crítico le exige renunciar al placer. Este espectador no es capaz de separar obra y discurso sino que los homologa. Cuando se está frente a una obra se está frente al discurso. El espectador asceta no se quiere quedar en la apariencia ni en la belleza de las obras, la obra para él debe estar construida como crítica social. Las vanguardias, según el análisis de Bürger, buscaron a este espectador. Lo buscaron y también intentaron producirlo a través del *shock*, un espectador que no buscaba belleza en las obras sino que tuviesen un trasfondo político y social. Este *espectador asceta* es un espectador *fondista*; un espectador del puro contenido. Esta teoría estética, de la que Adorno es parte, ha pretendido generar un conocimiento intelectual a partir del arte y si bien no siempre ha desdeñado el placer finalmente considera que a partir del goce no se puede lograr un verdadero conocimiento. Jauss sostiene lo contrario; la experiencia del goce es el primer paso para un verdadero conocimiento. Aunque este no sea un conocimiento intelectual es el

más necesario. Este tipo de conocimiento es *liberador*, libera al sujeto de la trivialidad perceptiva y estética del mundo del consumo conjurado por Adorno. Este conocimiento que el espectador logra por sí mismo, a diferencia de cualquier teoría estética, constituye una *reflexión estética*.

Si tuviésemos que definir un espectador para la teoría de Jauss, quizás un buen calificativo sería el de un *espectador jovial*. La expresión jovial se toma de Nietzsche, en la medida que la visión dionisiaca del mundo que propone tiene como elementos fundamental la risa, la danza y la potencia vital como respuesta a la gravedad y pesadez de la cultura burguesa. Este sería un espectador jovial en la medida que se opone al ascetismo con placer. La función de la experiencia estética que asume el placer como elemento básico de toda reflexión estética parece coincidir con esta imagen nietzscheana. Ahora bien, si sólo nos remitimos al lenguaje del propio Jauss, quizás habría que elegir la *catharsis* como elemento clave en su definición. Se podría hablar entonces de un espectador jovial o cathartico, para la propuesta que hace Jauss. En todo caso aquí hay una mirada distinta del *sentido* y quizás un énfasis distinto de lo que significa el *sentido* de una obra. Evidentemente el espectador asceta que Jauss imagina para el arte adorniano está en la esfera del sentido como significado al igual que el hermeneuta. El espectador cathartico de Jauss, en cambio, le interesa sentir. Es decir, en términos estrictos y literales el sentido no puede despejarse para Jauss a partir de algo que no se siente, que no se percibe sensiblemente. Eso es justamente lo que en griego quiere decir *aisthesis*; percepción sensible. La validez de esta propuesta es de una sencillez abrumadora pero eso no anula su profundidad. El sentido, primeramente, se siente. No es posible una estética que olvida la experiencia sensible.

3. El espectador emancipado

La figura del espectador que sirvió de puntapié inicial a este trabajo, y si se permite decirlo, que sigue siendo el punto hacia el cual se tiende permanentemente es la del *espectador emancipado* de Jacques Rancière. Este es el espectador que ha llegado a saber cuál es su lugar dentro de la obra, está consciente de su participación en ella, al igual que el autor y su papel es fundamental. En palabras de Rancière (2010):

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 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 (p.20).

El papel del espectador emancipado es una revisión de la idea misma de arte crítico, concepto rancieriano, como ya se ha planteado. Crítica al autor que busca emancipar a otro y, en ese empeño, no lo asume como un igual, sino que se instala en un lugar superior. Crítica también cualquier forma de vanguardia entendida como cabeza de un movimiento que ejecuta algo por otros, pues cada cual realiza su proceso emancipatorio. Finalmente, el arte es crítico porque el espectador que lo *ve* es un espectador emancipado. Bajo este principio cualquier arte, de cualquier época, puede ser un arte crítico, siempre que sea un espectador emancipado quien esté del otro lado. Sin embargo el espectador emancipado también se aleja del espectador *cathartico* de Jauss por una razón que es la clave del análisis político de Rancière. Todo el análisis de Jauss se basa en superar una oposición básica entre goce y conocimiento –conocimiento pensado en términos intelectuales-, oposición que toda la estética racionalista había afirmado. Y en tal discusión Jauss no se equivoca, en efecto, es una falsa oposición. Que haya goce estético es una condición para el conocimiento artístico. De eso se trata el conflicto con Adorno. Pero a pesar de que con esto no se equivoca hay una parte del problema que olvida, que consiste en la otra oposición al goce, no con el conocimiento sino con el *trabajo*. Se trata de una oposición de la que Jauss está consciente y de hecho lo expresa muy claramente, no obstante no retorna una vez que la ha identificado.

¿Cómo se relaciona la función estética del goce frente a las otras funciones de la vida cotidiana? La descripción precedente pone de manifiesto el negativo balance de que gozar se emplea corrientemente por oposición a *trabajo*, y como algo totalmente distinto del *conocer* y el *actuar*. A este respecto hay que decir por un lado que, por lo que se refiere a la experiencia estética, goce y trabajo constituyen, de hecho, una verdadera oposición. En la medida en que el goce estético se ha liberado de la constricción práctica del trabajo y de las necesidades naturales de la vida cotidiana, se ha constituido una función social por medio de la cual la experiencia estética se ha destacado desde un principio. Pero por otro lado la experiencia artística no se consolidó en absoluto por oposición al conocer y al actuar (Jauss, 2002, p.38)

Como se ha mostrado Jauss logra consolidar la aparente oposición entre goce, conocer y actuar. El goce estético es la primera experiencia y es lo que posibilita el tipo de conocimiento que es la *aisthesis* y el tipo de experiencia relacionada con la acción que es la *catharsis*. Sin embargo, como reconoce Jauss, la oposición de goce y trabajo es efectiva en la medida que la experiencia estética requiere como condición para ser una función social diferenciada liberarse del trabajo –el ocio como un ejercicio primordial- y de las necesidades prácticas. En este sentido el espectador *cathartico* de Jauss requiere y mantiene una distribución de lo sensible, un reparto inicial de los que están sometidos a la dinámica del trabajo y la función diferenciada del arte. Esta distribución separa el mundo del goce estético y la reserva para quienes no están sometidos al trabajo, o tienen ocio, según la clásica teoría aristotélica, o bien para el tiempo libre.

Para Rancière, justamente, de esto se trata lo político del arte, es decir, que logra influir en esta distribución inicial. El espectador emancipado en realidad no lo es porque no está sometido al mundo del trabajo, sino porque se encamina a una distribución democrática de lo sensible, a un nuevo reparto. Esto significa que el goce, la experiencia estética y finalmente el arte no están reservados a un sector social y no es una función social diferenciada. Por el contrario, el régimen estético del arte es precisamente el que hace ingresar al arte en esa estética primera, en tal distribución. Dicho de otro modo, la extrañeza del mundo que Jauss denunciaba y que puede ser superada a través de la *poiesis*, está reservada sólo a quienes tienen acceso a la labor creativa, y en la distribución actual del tiempo y de lo sensible. Eso no es posible sino para un grupo privilegiado, la pregunta: ¿Quién puede ser artista y desarrollar incluso la experiencia del espectador *cathartico*? Es la pregunta

básica. Las condiciones actuales de la distribución diferenciada del trabajo hacen del arte una función entre muchas otras, o se es artista, crítico o teórico del arte, o sólo puede tenerse una relación estética en la medida que se tiene tiempo libre. Para Rancière, como ya lo mencionamos, esta es realmente la función política del arte, no la que se relaciona con los contenidos sino la que a través del arte modifica la distribución sensible del reparto social del tiempo, de la actividad y de los espacios. El espectador *cathartico* se asoma al régimen estético pero finalmente su forma de reflexión estética es una liberación de la extrañeza del mundo, de la mediocridad, de la sensibilidad atrofiada por el mundo del consumo y las actividades diarias. A pesar de que se asoma al régimen estético no interviene en una nueva distribución de lo sensible. La división goce-trabajo se mantiene y por tanto este espectador *cathartico* o forma parte de quienes están liberados del trabajo o es un espectador de tiempo libre. Por otra parte el espectador emancipado implica la eliminación del lugar de *espectador* y del lugar de *artista* ya que implica una redistribución de los lugares. Así como el espectador emancipado no reacciona frente a la correcta interpretación, reacciona frente a la distribución de lo sensible que le asigna previamente el lugar de espectador y no de autor. Rancière (2002), lo comenta de la manera más elocuente a propósito de los estudiantes de Jacotot.

Los visitantes que valoran las redacciones literarias de los alumnos de Jacotot hacen a menudo muecas ante sus dibujos y sus pinturas. Pero no se trata de hacer grandes pintores, se trata de hacer emancipados, hombres capaces de decir yo *también soy pintor*, fórmula donde no cabe orgullo alguno sino todo lo contrario: el sentimiento justo del poder de todo ser razonable (p.39).

Se puede pensar al respecto que la imagen del arte que propone Rancière es la de un arte sin artistas, pero esto es plantearlo en forma negativa. De manera positiva se trata de que en un reparto democrático de lo sensible la figura del espectador coincida con la del artista. Ambos están emancipados. Por eso la oposición entre goce y trabajo es esencial para el espectador, y ésta es la principal distancia que podría tomarse frente a la perspectiva *cathartica* de Jauss, a pesar de que acierta en su valoración del goce e incluso supera una posición ascético-crítica. En cualquier caso, lo que aquí se está jugando nuevamente tiene que ver con una comprensión del sentido y, de cierto modo, la discusión que subyace a todas estas figuras del espectador es una discusión que tiene que ver con el sentido de la obra de arte. Pero no tanto con lo que quiera decir obra de arte, sino más bien con lo que quiere decir *sentido*. Mientras el espectador hermeneuta y también el espectador crítico

asumen sentido como *significado* el espectador cathartico recuerda que sentido, en primer lugar, se refiere a lo que se siente, a lo sensible. Pero el espectador emancipado pone sobre la mesa otra acepción del sentido. Sentido es también dirección, finalidad. Vale la pena traer a este diálogo a Jean-Luc Nancy.

No hay unidad de sentido del vocablo 'sentido', ni sentido original, ni matriz de sentido, ni siquiera derivación etimológica unívoca: la raíz germánica *sinno* ('dirección') sólo se relaciona conjeturalmente, si es que se la puede relacionar con el latín *sensus* ('sensación'). En cuanto al sentido de 'significación', éste parece estar formado, en francés antiguo y luego en francés medio, a partir de muchos valores de dos proveniencias (*sensus* en el sentido de 'pensamiento' en 'el pensamiento del autor', *sen*, luego *sinn* en el sentido de 'dirección correcta, entendimiento sagaz, razón': *forsené* (forcené se aplica a aquel que es empujado fuera del buen sentido) (Nancy, 2002, p.123).

Esto probablemente en ningún caso cierra la discusión pero muestra la íntima relación que hay entre la concepción del sentido de la obra de arte, las condiciones que se le pide que debe cumplir y una figura de espectador que subyace en tal forma de concebir el sentido de la obra

Referencias

Eco, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Lumen, Barcelona.

Eco, Umberto (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López. Cambridge Press University, Madrid.

Gadamer, H. G. (1992). *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Ediciones Sígueme, Salamanca.

Gadamer, H. G. (1996) *Estética y Hermenéutica*. Trad. José Zuñiga. En Daimon. Revista de Filosofía N°12.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J.A. Gimbernat. Taurus Ediciones, España.

Iser, Wolfgang (1987). *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. En Estética de la recepción por Mayoral, J.A. Arco Libros, Madrid.

Jauss, H.R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Editorial Paidós, Barcelona.

Jauss, H.R. (1987). *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En Estética de la recepción por Mayoral, J.A. Arco Libros, Madrid

Mayoral, J. A. (1987). *Estética de la recepción*. Arco Libros, España.

Nancy, J.L (2002). *El sentido del mundo*. Editorial La Marca, Buenos Aires.

Rancière, Jacques (2002). *El maestro ignorante*. Trad. Nuria Estach. Editorial Laertes, Barcelona.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Ediciones Manantial, Buenos Aires.