

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Filosofía**

La estética y la política en Jacques Rancière, el caso del cine.

**Pablo Chozas Zambrana
303513739**

**Directora de tesis: Dra. Ana María de las Mercedes Martínez de la
Escalera Lorenzo**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis fue realizada con el apoyo del programa de becas PAPIIT: **Filosofía y Psicoanálisis: (Con) fines del arte** con clave IN4051083 a cargo del **Dr. Alberto I. Constante López** y el **Dr. Ignacio Díaz de la Serna** de la **Facultad de Filosofía y Letras** entre Agosto del 2009 y Junio del 2010.

Agradezco a la **Lic. Silvia Guadalupe Durán Payán**, al **Dr. Gerardo de la Fuente Lora** y a la **Dra. Erika Rebeca Lindig Cisneros**, por su participación y su contribución como sinodales en esta tesis y a la **Dra. Leticia Flores Farfán** y a la **Dra. Ana María de las Mercedes Martínez de la Escalera Lorenzo** por su ayuda, asesoría y dirección a lo largo de todo el proceso de investigación y elaboración de este trabajo.

La estética y la política en el pensamiento de Jacques Rancière: el caso del cine

Índice de contenidos

Introducción.....	4
Primer capítulo: las formas de la política.....	14
Segundo capítulo: la policía de la visión y un nuevo régimen de sensibilidad.....	34
Tercer capítulo: las políticas estéticas y el cine.....	47
Conclusión.....	68
Bibliografía.....	75

Introducción

A lo largo de la historia los conceptos de política y estética han estado sujetos a una inmensa cantidad de significados y usos. En el caso de la política se ha conducido el pensamiento partiendo de un entendimiento común de ésta como aquella actividad humana dedicada a gobernar la acción del Estado para el beneficio de una sociedad en particular. A partir de esta forma de concebirla, como destinada a regular el poder y las formas de dominación y control de los seres humanos en una comunidad, se ha llevado a comprenderla como un proceso para tomar decisiones orientadas hacia el cumplimiento de objetivos comunes. En este sentido, la filosofía ha respondido al estudio de la política desde distintos horizontes y con diversos fines, estableciendo en cada momento una teoría política propia signada por las verdades manifiestas de su tiempo. Por ende, podemos definir en forma general que “la teoría política es una tradición intelectual cuya historia constituye la evolución del pensamiento del hombre sobre problemas políticos a través del tiempo¹.” Entonces, es posible, sin mucha dificultad, trazar un mapa de la filosofía y de la teoría política desde su nacimiento en la Grecia clásica hasta nuestros días, podemos enunciar sus grandes exponentes: Sócrates, Platón, Rousseau, Locke, Hume, Kant, hasta lo contemporáneos como Rawls, Nozick o Althusser; no obstante, el pensamiento político de Jacques Rancière no representa simplemente una superación de un modelo inadecuado o anticuado, sino forma parte de un número de proyectos filosóficos con una nueva manera de entender la política en general, de dotar a sus categorías de nuevos significados. Por otro lado, la estética ha sido, por lo general, identificada como la disciplina filosófica que estudia la esencia de la belleza. Una definición común de la estética podría ser: la ciencia dedicada al estudio

¹ George H. Sabine, Historia de la teoría política, F.C.E., 2006, p. 29

de lo bello, además de las teorías fundamentales y filosóficas del arte. No cabe duda que los grandes filósofos modernos han utilizado la palabra estética para establecer las características y condiciones bajo las cuales algo es bello y lo han aplicado como criterios de valoración para las formas y las prácticas artísticas de su tiempo. Para Kant dependía, a grandes rasgos, de la relación de la representación del objeto y la imaginación del sujeto con el sentimiento de agrado o desagrado, para Hegel tenía que ver con la regularidad, la simetría y la armonía, cada filósofo y cada momento histórico ha tenido su propia concepción de estética y su propio entendimiento del arte. Sin embargo, Jacques Rancière no puede ser inscrito en esta lista cronológica, el francés ha desarrollado una concepción de estética que se emancipa de su identificación con la belleza y el arte y dirige su atención al problema de la percepción.

En este sentido, podemos afirmar que los espacios y los puntos de encuentro entre la política y la estética, se han dado, casi siempre, en la línea de un arte al servicio de la política. El arte político en general se identifica con un arte propagandístico que pretende defender determinadas ideologías. En este sentido, los ejemplos del arte al servicio del Estado han estado presentes desde tiempos bíblicos, el arte siempre se ha expresado en función de la idea política, el compromiso religioso o el estatus social que lo nombra como tal. No obstante, el presente trabajo intenta, mediante el análisis del pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière, romper con esta lectura; se pretende defender una nueva relación de estética y política que trascienda el significado de su cotidianidad y sea capaz de establecer las condiciones y los lugares de encuentro capaces de producir un cambio radical en sus cimientos y sentar las bases para una nueva teoría de la sensibilidad. Una teoría que proponga nuevos regímenes de visibilidad y que restaure un espacio público sostenido por la pluralidad y la diversidad,

que suponga la reinención de la percepción y la reestructuración de las relaciones sociales.

El primer capítulo entonces se avoca a describir la reinterpretación del filósofo en torno a los fundamentos de la política. Para llevar a cabo este cometido es necesario primero establecer las condiciones de percepción, es decir, la estructura, la forma general, la lógica mediante la cual articulamos el espacio y la experiencia común. Rancière propone a *la división de lo sensible* como este marco perceptual que permite imponer las condiciones mismas de percepción sobre el mundo sensible. La política entonces emerge como un conjunto de individuos y cosas, de sujetos – reconocidos como tal – capaces de opinar y decir sobre los objetos que los rodean. En este sentido, esta primera definición de política brinda las bases para el análisis de las comunidades, los sujetos y los regímenes en las sociedades actuales. Es a partir de la definición de política que abrimos el sentido del análisis rancièriano, donde las palabras comunes cobran un significado propio. El capítulo pretende entender cuál es la esencia de las críticas a las que nuestro autor somete conceptos como policía, política, consenso, disenso y cómo operan las formas disensuales que les opone. Se pretende realizar una caracterización y un análisis profundo del planteamiento político del autor.

En el segundo capítulo, le toca el turno a la estética. Ésta a través de la lupa de Rancière se modifica y se resignifica profundamente. En un primer momento, este apartado expone el origen de la estética y su impacto en occidente, entendiéndola como el origen de la modernidad. En este sentido, se analizan las consecuencias de considerar a la estética no sólo como una forma de identificar y significar el arte, sino como un régimen de sensibilidad específico, para ello se realiza un rastreo de la implicaciones que tienen, en la percepción, *los regímenes de identificación del arte*, para terminar haciendo una crítica al régimen estético del arte y a la forma de dominación que impone

sobre el arte y la sensibilidad en nuestros días. En este capítulo se explora la postura de Rancière y se analiza la propuesta para revertir el estado actual tanto del arte como de la sensibilidad y la percepción. La propuesta del filósofo consiste en crear un nuevo régimen de visibilidad donde sea posible la pluralidad y se tenga la invención y la diversidad como esencia

El tercer y último capítulo supone un estudio de caso. Se analiza bajo la lupa de Rancière fragmentos del film de Jean-Luc Godard, *Notre Musique* y se pretende establecer una relación entre los planteamientos del filósofo y la expresión artística del cineasta. Dividido en tres reinos, este capítulo dedica cada uno a la exploración de un aspecto particular de la relación filosofía/cine, Rancière/Godard y de las condiciones inherentes a la expresión cinematográfica para la puesta en escena de los planteamientos rancièrianos en relación a las políticas estéticas. Se pretende llevar al terreno de la práctica los conceptos y los fundamentos que propone Rancière para la construcción de una nueva realidad, para la reconfiguración de lo sensible y la reinención del espacio urbano y la experiencia común. Para llevar a cabo este cometido con mayor profundidad, a continuación se realiza una sinopsis detallada del film y se destacan los elementos y las secuencias a analizar:

Notre Musique, constituye una de las obras más recientes y más íntimas del realizador Jean-Luc Godard, dividida en tres reinos (el infierno, el purgatorio y el paraíso) esta película representa un desafío a las clasificaciones y géneros tradicionales del cine. Este film representa un claro ejemplo de un cine realizado desde la periferia, en los linderos y en los límites de la percepción. Distinto de la abrumadora mayoría de las producciones, esta película mantiene una relación única, movable, cambiante, metamórfica con los dos principales campos de la cinematografía. En ella, los límites tradicionales de la ficción y el documental se traslapan incesantemente abriendo nuevas

e insospechadas formas de representación, de narración y de acontecer. En este sentido, nos enfrentamos a una visión alternativa de la realidad, de la historia, del presente, de la verdad; el director y el público, en papel casi de exiliados, son invitados a contemplar, a formar parte de un recorrido por las calles y los personajes de una ciudad marcada por la guerra, el genocidio y la desolación que funge como escenario pero, al mismo tiempo, como protagonista de su propio relato.

El primer reino, *el infierno*, es una secuencia de doce minutos compuesta a su vez por cuatro movimientos, a modo de una sinfonía de la guerra el director nos lleva en un recorrido que se conforma de una primera secuencia con imágenes de la guerra en general, una segunda sobre la maquinaria de guerra, una tercera sobre sus víctimas y una cuarta con imágenes sobre la guerra en Sarajevo. Dicha distribución de secuencias discontinuas parece no ser casualidad, tampoco lo son la música y hasta la tonalidad de las imágenes, siempre en grises y rojos opacos lo que se nos muestra parece lejano y empolvado, por momentos casi caricaturesco y sin embargo, con cada segundo transcurrido nos acerca cada vez más a un pasado muy reciente, quizá aún muy doloroso o incomprendido para ser recordado, para ser traído de vuelta a la pantalla, para ser pensado. La manera en la que las imágenes alternan violentamente, somete al espectador a una tensión constante que alcanza su clímax en el momento en que termina súbitamente abriendo paso al purgatorio.

El segundo reino, *el purgatorio*, es también en donde sucede fundamentalmente la acción y comienza en el 2004 en un Sarajevo anfitrión del *Encuentro europeo del libro*, Godard es invitado a dar una conferencia sobre el texto y la imagen para alumnos de cine, Olga, una franco-judía sobrina del traductor, busca una respuesta al sufrimiento, a la vida y a la muerte, mientras Judith, una periodista radicada en Israel, busca en esta ciudad la oportunidad para el reencuentro y la reconciliación. Son estas tres historias las

que se entrelazan con las reflexiones de interlocutores fantasmas o silenciosos y de connotados escritores como Pierre Bergounioux o Mahmoud Drawish, entre otros, invitados a recrear ficticiamente pero, quizá a modo de entrevista o de la narración documental, sus ponencias y sus participaciones en el encuentro. De esta forma, singular y cadenciosa, se integra la ficción y la realidad, la certeza y la incertidumbre de un mundo y un lugar que, marcados por el discurso, por las palabras, emergen convertidos en símbolos. Es así como Sarajevo se convierte en el protagonista de su propia historia, al buscarse un sentido y al pensar en un posible futuro.

El purgatorio inicia en el aeropuerto, en el punto de encuentro en donde convergen distintos personajes, Godard, Ramos García, Juan Goytisolo y algunos más iniciando su viaje a Sarajevo. En estas primeras secuencias observamos cómo la ciudad comienza a aparecer, junto con su pasado y sus edificios en ruinas. “Matar a un hombre para defender una idea, no es defender una idea, es matar a un hombre”; ésta, una de las primeras frases del intelectual español, deja ver y encierra la esencia de su discurso. Una voz que se enfrenta directamente a las formas y estructuras del mundo moderno. Este mundo moderno que establece como su fundamento la diferencia, no como reconocimiento de la diversidad sino como enemigo principal del Estado y del consenso. Son esta dinámica de reflexiones, de diálogos, de monólogos interiores las que marcarán la tónica para el resto de la obra.

Tras esta introducción podemos identificar cinco secuencias o momentos fundamentales que ordenan la totalidad de la obra. En primer lugar, el encuentro de Judith Lerner con el embajador de Francia. Este primer momento, representa el deseo de la joven periodista por organizar una reunión entre su abuelo y el embajador quien le dio asilo y lo escondió durante la segunda guerra mundial. También es una crítica a la manera en la que el hombre y su representación son indisolubles, no es más aquél

hombre libre en cuya buhardilla nació la madre de Judith, es una figura del Estado y como bien señala él mismo: “el sueño del individuo es ser dos, el del Estado es ser uno”. Esta segunda secuencia representa un momento de reflexión fundamental; la tierra, la promesa, después el perdón, hay que empezar con eso, con Palestina y con Israel, con estos dos hombres, con el reencuentro y la reconciliación, no la búsqueda de una solución, no grandes discursos sobre acuerdos militares y política, sólo un simple diálogo entre dos hombre, psicología y moral, nada más. Se cuestiona los límites y el sentido de la nación moderna, de la lengua, del francés que comienza a perderse en el embajador, de la lengua casi muerta que los judíos revivieron.

La tercera secuencia, la biblioteca vacía, es un momento clave en la narrativa del film. Conducida fundamentalmente por el discurso de Goytisolo, ésta nos lleva a través de la biblioteca, prácticamente en ruinas, que sirve como escenario para una reflexión sobre el camino de la creación, sobre la literatura y su papel en la construcción de la historia. “Ante la interminable fuerza de destrucción,” pronuncia en alto el español, “hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes.” Una revolución que entienda de forma distinta la historia, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de su transparencia. Esta reflexión es interrumpida por la irrupción de un otro absoluto e insospechado, la introducción de dos nativos americanos que reclaman casi fantasmagóricamente su lugar en la historia, significan la inclusión de aquellos silenciados por el relato de occidente. La historia desde nuestra lectura representa nuestro derecho como hombres occidentales de explorar y conquistar las indias, de reducir a nuestras categorías sus habitantes y a negarles una voz en nuestro discurso. “Ha llegado el momento de vernos cara a cara”, esto es lo que demandan, vernos cara a cara como extraños en la misma era, como extraños en la misma tierra. La

secuencia termina con una última advertencia, el relato de aquellos olvidados alcanzara el viento y será escuchado aunque su presencia se haya ya desvanecido y aunque sus días estén enterrados en las cenizas de las leyendas. Una última advertencia, el escritorio semivacío del curador y la biblioteca en ruinas.

La cuarta secuencia constituye, quizá, donde se representa con mayor claridad un momento en el que ni el celuloide ni el espectador pueden discernir tajantemente la naturaleza de lo proyectado. ¿Es un documental, un falso documental, ficción, somos testigos de un acontecimiento “real” o es una recreación apenas ficticia o casi indiferenciable de la realidad? Realmente no es ninguna. La entrevista que sostiene nuestra protagonista, Judith, con el poeta palestino Mahmoud Darwish, es una forma única de interacción, en ella, el palestino reflexiona sobre la manera en que el vencido se exilia de la historia y de la poesía, y como son sólo los vencedores los que se perpetúan en la ficción. Partiendo de la afirmación central de que: “aquél que imponga su historia, heredará de la tierra las palabras”, la discusión recorre y penetra profundo en las vivencia del poeta que, como víctima lúcida de las atrocidades de la época moderna, establece un discurso, aunque presente y reconocido, todavía exiliado sobre la naturaleza de una narrativa de los vencidos. Además se hace alusión a su obra en la cual Palestina se convierte en una metáfora de la pérdida del Edén, el nacimiento y la resurrección, así como la angustia por el despojo y el exilio. Esta faceta del discurso del autor es recogida de forma única por el lente de Godard que sitúa como espectadores a los nativos americanos estableciendo así el vínculo entre formas similares de exilio, de exclusión y de olvido.

Por último, el encuentro entre Godard y los estudiantes de cine, representa la visión del realizador que se introduce como invitado en su obra, es un viaje a través de la intimidad de la imagen y de su significado. Consta fundamentalmente de tres temas

centrales, el primero el sentido sagrado de la imagen. Poniendo como ejemplo la historia de Bernadette, una joven que aseguro haber visto a la virgen y que, cuando se le mostraron distintas obras de vírgenes realizadas por diversos maestros de la pintura como Rafael o Murillo, la reconoció en *la Virgen de Cambray*, en un ícono, no una pintura, Godard nos muestra, nos enseña que la imagen de los sagrado no tiene ningún movimiento, ninguna profundidad, ningún artificio, ninguna ilusión. Por otra parte, Godard reflexiona sobre un concepto fundamental en el cine, el campo y contracampo, él director lo problematiza al entenderlo como una imagen tomada dos veces, como la incapacidad de entender su diferencia. Lo peor, afirma, es cuando esto sucede con los acontecimientos históricos, mostrando dos fotografías similares de hombres en campo de concentración entendemos que la única diferencia entre ellas es que una dice judío y otra musulmán. Mientras el pueblo judío alcanza la ficción, el pueblo palestino alcanza el documental. Es este regreso constante a romper con las formas tradicionales de representación, es una crítica al cine desde el cine mismo, también es un tributo a la literatura realizada por el medio que la destruyo, este es el campo y contracampo. La última parte del encuentro se basa en la forma en el campo del texto ha recubierto ya el campo de la visión, el castillo de *Elsinor* en Dinamarca, ya no es simplemente un castillo, es el castillo de Hamlet, es este significado y no su existencia lo que lo hace extraordinario, así también ocurre con la realidad, lo imaginario es la certidumbre, lo real la incertidumbre.

En este punto, tal vez es necesario añadir un quinto momento, a modo de conclusión, quizá de epílogo. Habíamos afirmado al comienzo del purgatorio, que en él se entrelazaban la interlocución de los escritores con tres ficciones principales, la del propio Godard, la de Judith y la de Olga, personaje que no aparece hasta el encuentro con los estudiantes. Olga, visiblemente afectada por el sufrimiento, la guerra, ante la

pregunta por la libertad, por la victoria, encuentra en la muerte la única salida. Se afirma en este último momento, en una conversación sobre el suicidio con Ramos García, que éste es el único problema filosófico de importancia, no obstante ante su determinación de suicidarse Olga se enfrenta a dos problemas fundamentales. El sufrimiento y “el otro mundo”, constituyen dos elementos centrales en la forma de concebir tanto la muerte como la vida. Mientras se afirma que no hay manera de suicidarse sin sufrimiento esta conciencia del no querer morir también representa un anclaje a la vida y, en este sentido, también lo es la preocupación por el otro mundo. La vida es una cosa y la muerte es otra. La libertad sólo es total cuando ya es indiferente vivir o morir, todo mundo puede actuar sin importarle Dios, sólo que nadie lo ha intentado todavía. Como punto final, casi como un corolario Olga afirma que aunque millones han muerto por el terror, nadie lo ha hecho para terminar con el terror. El purgatorio ahora comienza a extinguirse, una última reflexión, un último trago de champaña, y el aeropuerto semivacío y Godard sentado esperando su vuelo que desaparece elevándose entre la niebla.

El paraíso. Una mujer que toma rehenes en un cine, una joven franco judía que pide que aunque sea una vez, morir por la paz y no por la guerra, es acribillada por los francotiradores mientras intenta meter la mano a una bolsa con libros. De pronto sólo vemos un bosque y en él aparece Olga, este paraíso más allá de estar custodiado por marinos estadounidenses (que se creen los guardianes del cielo), es un Edén recuperado, es un lugar donde ya no hay “Otros” sino otros, donde no hay esperanzas de retorno, y en donde Olga puede al fin cerrar los ojos.

Primer capítulo, las formas de la política

El filósofo francés Jacques Rancière se ha caracterizado, a lo largo de su obra, por mostrar un marcado interés hacia la política y la estética; no obstante más allá de seguir con una lectura althusseriana², Rancière busca, tajante y radicalmente, establecer una nueva relación entre la estética y la política entendida como una nueva manera de concebirlas. Esto es, el pensamiento del filósofo no pretende simplemente reestructurar los espacios de encuentro entre dichos ámbitos, sino transformar e impactar profundamente sus cimientos y fundamentos mismos, plantea una resignificación basada en una teoría de la sensibilidad; la política renuncia a la ilusión de poder, la estética renuncia al tratado del arte, y hacen de lo sensible su tema en común. Gran parte del pensamiento del filósofo en este respecto se ha forjado y tomado fuerza entre 1999 y 2004, periodo en el cual comienza a formar y trabajar los conceptos básicos que concluyeron con la publicación de *Sobre políticas estéticas* en 2005 como la culminación de este proceso filosófico. En el caso particular de esta obra, y con el fin de ilustrar los conceptos que más adelante analizaremos dentro del filme de Godard, se utilizaron varias conferencias publicadas por el autor en los primeros años de la década así como los libros *Breves viajes al país del pueblo*, *El inconciente estético*, *el Viraje ético de la estética y la política*, *la Fábula cinematográfica* y *Sobre políticas estéticas*.

El pensamiento de Rancière en términos del estudio de la filosofía política comprende una serie de conceptos fundamentales que definen y estructuran la realidad y

² En su juventud, Jacques Rancière formó parte, junto a pensadores como Pierre Macherey y Étienne Balibar, de un grupo de estudiantes del filósofo Louis Althusser, en el cual se dedicaron, entre otras cosas, a la reinterpretación de la teoría Marxista, Rancière participó en el libro *Para leer "el capital"* (1965) en el que se proponía una nueva lectura del pensamiento de Marx. En 1968, nuestro autor anunció públicamente su separación de su maestro debido a la postura tomada por éste frente al levantamiento estudiantil en Francia.

las relaciones sociales dentro del espacio público. En un primer momento y de manera más general el francés postula *la división de lo sensible* como el punto de partida de la estructura de la experiencia común³. “We will call *partition of the sensible* a general law that defines the forms of part-taking by first defining the modes of perception in which they are inscribed.⁴” Es decir, *la división de lo sensible* debe ser entendida como la lógica que permite o rige los modos de percepción y por ende, establece la posibilidad misma de participación. No obstante, dicha división actúa simultáneamente de modos opuestos al significar tanto una división que excluye y delimita, como una “partición” en el sentido de aquello que permite y abre la posibilidad a la participación. Así pues, *la división de lo sensible* puede ser concebida como un marco perceptual que delimita los límites de lo experienciable dentro del mundo común. En este sentido, lo que posibilita una concepción que entiende el espacio público como una construcción simbólica de la experiencia, es la posibilidad de irrumpir en su configuración, impactar su estructura y participar de ella. “This partition should be understood in the double sense of the word: on the one hand, that which separates and excludes; on the other, that which allows participation.⁵”

Por lo tanto, podemos definir dicha división como la estructura básica, la más fundamental en el planteamiento rancièriano. Sin embargo, éste es sólo un primer paso en la construcción de un espacio político, nuestro autor reflexiona sobre las posibilidades de formación o de reconocimiento de sujetos políticos dentro de la sociedad, enfocándose, en este caso, en las condiciones necesarias para la formación de

³ A lo largo de la historia de la filosofía, muchas son las corrientes que, como el realismo o el empirismo, han desconfiado de la experiencia y la han descartado como especulación, sin embargo, el planteamiento de Rancière pretende devolverle a la experiencia común su estatuto de valor, entendiéndola como atravesada por la diversidad.

⁴ Jacques Rancière, *Ten Tesis on Politics*, theory and event, vol. 5 2001, Llamaremos división de lo sensible una ley general que define las formas de participación mediante definiendo primero los modos de percepción en los que se inscriben

⁵ *Ibid.* Tesis 7, parágrafo 20 Esta división debe ser entendida en un doble sentido, el primero como lo que separa y excluye, y otro apegado al significado del original partición francés que permite la participación.

una subjetividad política tratando de formular una concepción que haga posible una poética de la política, entendida como la necesidad de crear el escenario donde las cosas y los interlocutores sean visibles y audibles, Rancière afirma, en su entrevista con Davide Panagia, *Dissenting Words* (2000) que: “in order to enter into political exchange, it becomes necessary to invent the scene upon which spoken words may be audible⁶” Para conseguirlo, es necesaria en un primer momento la capacidad discursiva de impactar *la división de lo sensible* como tal. Es decir, que el sujeto sea, de hecho, reconocido como tal, que su percepción, como parte dentro del imaginario social, sea visible y audible. Es en este sentido en el cual podemos entender la formación de un sujeto político, no simplemente como aquél que ocupa el espacio público, sino como aquél dotado de voz y reconocimiento capaz de argumentar sobre sí mismo y su entorno, pero la subjetividad política no termina ahí, son estos sujetos políticos los que le dan sentido y llenan el andamiaje teórico que representa *la división de lo sensible*. “Political subjectivity thus refers to an enunciative and demonstrative capacity to reconfigure the relation between the visible and the sayable, the relation between words and bodies: namely, what I refer as *the partition of the sensible*⁷” Es decir, es la constitución de un espacio común, poblado por sujetos políticos lo que brinda un contenido y una forma determinada a dicha división, no sólo como la unidad fundamental para la experiencia común sino como el marco teórico para la construcción de una comunidad política.

⁶ Jacques Rancière, *Dissenting Words*, Project Muse, vol. 30, 2000. Para poder entrar en el intercambio político, es necesario inventar la escena en la cual las palabras habladas pueden ser audibles, en la cual los objetos pueden ser visibles, y los individuos puedan ser reconocidos como tales.

⁷ Jacques Rancière, *Ten theses on politics*, Theory and event, vol. 5, 2001. La subjetividad política se refiere, entonces, a una capacidad enunciativa y demostrativa de reconfigurar la relación entre lo visible y lo audible, la relación entre las palabras y los cuerpos: básicamente, a lo que me refiero como *la división de lo sensible*.

No obstante, la definición de política⁸ como “La constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre.”⁹, no responde a las estructuras particulares sino a una forma general de entender el espacio público y la participación de sus individuos dentro de un régimen específico de percepción. En este sentido, Rancière realiza una separación fundamental entre *la política* y lo **POLÍTICO**, entendiendo la segunda como una determinada manera de intervenir y reconfigurar lo sensible. No obstante, para poder comenzar a analizar los conceptos, los planteamientos y las consecuencias que componen la nueva relación entre estética y política planteada por Rancière, debemos partir de un momento específico en la historia occidental, que es el que utiliza el filósofo como el génesis de una nueva manera de percibir lo sensible y por ende una nueva forma de participación dentro del espacio político. Rancière establece el nacimiento de la estética en la segunda mitad del siglo XIX como un punto de inflexión en las formas de percepción de occidente.

En este sentido, el discurso sobre *la política* que nos ocupa, ha sufrido una modificación esencial en su lógica interna. Rancière realiza un rastreo de cómo es que se modificó la percepción y como éste cambio impactó también el régimen de lo sensible. “En lugar de las formas de subjetivación antagónicas que otorgaban al obrero o al proletario una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, existe ahora una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están

⁸ En este punto es fundamental establecer que existe en Rancière dos acepciones del término, existe la distinción entre la política y lo político. No obstante en sus obras traducidas no siempre existe concordancia en el uso de dichos términos por lo que para fines de esta tesis, se utilizara el término *política* en referencia a los mecanismos mediante los cuales opera el Estado, la formas de la comunidad política y a lo referente a la organización del espacio público. Llamaremos lo **POLÍTICO**, a todo aquello que se refiera a la intervención y reconfiguración de la división de lo sensible. Cuando encontremos la palabra política sin ninguna distinción tipográfica no estará cargada de ninguna significación rancièriana particular y se referirá a su uso común.

⁹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, p. 30. la politique est constitution d’une sphère spécifique d’objets posés comme communs et de sujets posés comme capable de décrire ce commun.

dentro y los que están fuera.¹⁰” En otras palabras, el obrero y el proletariado, antes dotados de la posibilidad de enfrentarse como sujetos antagónicos al Estado y a su dominación más allá de su condición, se le enfrenta, bajo este nuevo régimen de percepción, una figura apenas visible, indefinida que se establece como lo otro, lo aquello, lo que está afuera. Este otro, ese que está afuera, simboliza y resume dos momentos o dos instancia distintas de la exclusión, en un primer momento la exclusión del espacio político y por otro lado la exclusión de la construcción simbólica del espacio público, por ejemplo: “el sin-hogar abandona su identidad consensual de excluido del espacio político y por otro lado de la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes¹¹” En este sentido, *la política* a partir de este punto se ha construido alrededor de la figura del excluido como la figura del otro, del que ha sido expulsado del espacio público, del espacio político, del espacio comunitario.

De esta forma, la transformación en los modos de percepción tuvo dos efectos fundamentales, en un primer momento redujo las formas de oposición del pueblo, tanto en su forma de entidad política antagónica al Estado y a sus formas de dominación, como en su categoría social; como consecuencia se estableció el sentido de diferencia, de otredad, en la figura del excluido que, exiliado de la comunidad política y el espacio público, traza la división infranqueable y absoluta entre los que están fuera y los que están dentro. Ejemplo claro de esto es el *homeless* que por estar viviendo en el espacio público como tal, queda automáticamente excluido del espacio simbólico. Es decir, si entendemos por espacio público el espacio para el ejercicio de la simbolización de lo

¹⁰ *Ibíd.* p. 59

¹¹ *Ibíd.* p. 63

común, como el espacio para la participación y decisión sobre el mismo, entonces, el irremediable habitante de este espacio público se convierte, por ende, en el habitante del no-lugar. Entonces, el excluido “es habitualmente descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores.¹²”

Si aceptamos las consecuencias de los postulados rancièrianos, nos enfrentamos también a la necesidad de analizar y establecer las condiciones contemporáneas de nuestras comunidades políticas, en este sentido, Rancière elabora un planteamiento trascendental desde el cual crítica y se opone al orden sensible en el que estamos inscritos. En su obra *el Viraje ético de la estética y la política*, el filósofo parte de la necesidad de dar cuenta de los fenómenos políticos y estéticos que moldean el presente y de cómo es que se ha dado dicho giro que ha encaminado la percepción por semejantes derroteros. En un primer momento, debemos aclarar que la postura del filósofo frente a la aparición de la ética en su discurso no se refiere a la valoración moral de la estética y *la política*, sino a una crítica directa a sus consecuencias absolutizadoras. El viraje ético no debe ser entendido como la validez de las prácticas y discursos de diferentes esferas de acción, de ser así simplemente estaríamos hablando de un escrutinio moral permanente a la validez y a las consecuencias de las prácticas de la estética y *la política*. Sin embargo, el viraje ético como lo entiende Rancière es “la disolución de la norma en el hecho, identificación tendencial de todas las formas de discurso y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto.¹³”. Es decir, este sentido de ética no sólo significa la disolución de las prácticas políticas y estéticas dentro de una misma esfera indiferenciable, sino también la disolución misma del sentido originario de moral, la oposición entre el hecho y el derecho, entre el ser y el deber-ser.

¹² *Ibíd.* p. 60

¹³ *Ibíd.* p. 18

Esta manera de criticar el viraje ético es de capital importancia para nuestro esfuerzo de caracterizar las políticas estéticas de nuestro autor, ya que a través de su argumentación esboza uno de los conceptos fundamentales presentes en su trabajo. Mientras por un lado *la política* significa un balance o una contraposición entre los derechos individuales y los derechos colectivos, el viraje ético implica la supresión moral de esta contraposición e introduce un nuevo concepto de comunidad, a saber, el consenso. “El aspecto esencial de este proceso no es el retorno a las normas de la moral. Es, por el contrario, la supresión de la división que la palabra misma de moral implicaba [...] La supresión de esta división tiene un nombre: se llama consenso.¹⁴” Ahora bien, la introducción de la figura del consenso establece tajantemente una nueva estructura de percepción dentro de la cual se organiza la sociedad de manera unívoca. “El derecho de los oprimidos se oponía así al derecho que protegía la opresión y esta oposición de dos violencias también era la de dos morales y de dos derechos¹⁵”; es a esta oposición entre dos derechos, el derechos de los oprimidos y excluidos y el derecho que los modos de dominación que el Estado ejerce sobre ellos a lo que Rancière llama lo **POLÍTICO**. En este sentido, encontramos una segunda caracterización de política siendo tanto la constitución de una esfera particular de objetos y sujetos capacitados para describir, argumentar, nombrar y pensar una comunidad, como aquello que no es opuesto a la moral, sino constituye su división. Dentro de esta transformación, al colocar el pueblo en la población, “el consenso trae consigo también el derecho al hecho. Su trabajo es tapar todos los intervalos entre derecho y hecho, por los cuales el derecho y el pueblo se dividen. La comunidad política es, así, tendencialmente transformada en comunidad ética, es decir, en comunidad de un solo pueblo, donde todo el mundo supuestamente

¹⁴ *Ibid.* p. 24

¹⁵ *Ibid.* p. 19

cuenta.¹⁶” Esta forma de incluir en el colectivo a los que no tienen un lugar, se logra entendiendo al pueblo como aquellos que no están tomados en cuenta, como la parte de aquellos que no tienen parte. “The ‘people’ is the supplement that inscribes ‘the count of the unaccounted-for’ or ‘the part of those who have no part’.”¹⁷”

En este sentido, el consenso transforma a la comunidad política, en la cual se ejercitaban las relaciones sociales como la búsqueda del equilibrio entre los espacios y los derechos privados y los públicos, en una comunidad ética donde todos son incluidos y donde todos supuestamente cuentan, siempre y cuando nos olvidemos de la diversidad y de su derecho a la palabra, siempre y cuando renuncien a su poder de decisión. Por otro lado, otro aspecto del viraje ético es el de reemplazar la promesa de progreso o emancipación con la presencia de la catástrofe que nos precede, mientras se nivelan las formas mismas producto de la catástrofe. “El viraje ético es primero una reversión del curso del tiempo: el tiempo volcado hacia el fin a realizar – progreso o emancipación –, es reemplazado por el tiempo tornado hacia la catástrofe que está detrás de nosotros. Pero también, es una nivelación de las formas mismas de la catástrofe que se invoca.”¹⁸” Dándole así sentido a los genocidios y a la guerra infinita con el Otro. Borrando la singularidad, dándole paso a un absoluto abstracto donde todo es precalculable y ordenable, hay que recordar que a lo largo de todo el pensamiento del filósofo existe una preocupación por rescatar y defender la singularidad y lo particular como lo esencial dentro de nuestras comunidades políticas.

Entonces el consenso como tal, se interpreta como una configuración particular de la *división de lo sensible* en la que resalta la aparente necesidad por estructurar lo social con miras a equilibrios objetivos para que, en función de ellos, todos nos

¹⁶ *Ibíd.* p. 25

¹⁷ Jacques Rancière, *Ten thesis on politics*, Theory and event, vol. 5, 2001. El ‘pueblo’ es el suplemento que inscribe ‘la cuenta de los que no cuentan’ o ‘la parte de los que no forman parte’.

¹⁸ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, 2005, p. 30-31

podamos orientar y organizar. En este punto, el consenso no aparece como una forma de dominación de la sensibilidad sino como una estructura destinada a la legitimación de forma de la elección política que sean objetivas y unívocas, es decir, que no posibiliten opiniones distintas o perspectivas distintas. En palabras de Rancière:

Consensus refers to the configuration of a field of perception-in-common, an instance of what I have called the “partition of the sensible,” even before it becomes a predisposition towards deliberation. Consensus means the sharing of a common and nonlitigious experience: its essence is the affirmation of the preconditions that determine political choice as objective and univocal. [...] The idea of consensus affirms that what is essential to a life in common depends on objective equilibriums towards we may all orient ourselves.¹⁹

No obstante, es necesario recordar que no es que se supriman o repriman distintas expresiones políticas, sino que, no son visibles como tal. En este sentido, Rancière advierte muy bien, la contradicción que surge cuando se enfrenta con la creencia de que el consenso está fijado como ideal predispuesto para la deliberación, con el ejercicio de la democracia; pero hay que entender que la democracia, para el filósofo no es un régimen político en tanto la determinación de una constitución particular bajo la cual agrupar al pueblo bajo un poder común, es en cambio un término utilizado o acuñado por sus detractores, en el sentido que representa como un todo a aquellos que no tienen nada en común excepto la imposibilidad de gobernar, de ahí el gobierno del pueblo. Como bien apunta, el consenso no puede ser entendido como una manera de conducir o practicar la democracia ya que no es practicable en tanto no es un régimen, así pues, el consenso no constituye una forma de dominación explicitada en un tipo particular de

¹⁹ Jacques Rancière, *Dissenting words*, diacritics, vol. 30, 2000, p. 123.

El consenso se refiere a la configuración de un campo de percepción en común, una instancia de lo que he llamado “la división de lo sensible”, inclusive antes de convertirse una predisposición para la deliberación. El consenso significa el compartir una experiencia común y no argumentativa: su esencia es la afirmación de las precondiciones que determinan la elección política como objetiva y unívoca. [...] La idea del consenso afirma que lo que es esencial a la vida en común depende de equilibrios objetivos hacia los cuales todos nos podamos orientar.

régimen gubernamental, sino representa una configuración particular de lo sensible que se ejerce mediante su práctica. “Consensus is thus not another manner of exercising democracy: one does not exercise democracy except under the form of these *mises-en-scènes* that reconfigure the relations of the visible and the sayable that create new subjects and supplementary objects.”²⁰

Sin embargo, la crítica rancièriana del consenso, indica que éste no sólo se limita a una forma particular de *la división de lo sensible* que no permite la subjetividad política y convierte el espacio público en una experiencia objetiva, es decir, cuantificable, precalculable y dimensionable del mundo común. También tiene en su fundamento lo censurado, lo que no encuentra lugar dentro de la configuración sensible de lo social. Lo censurado es aquello que está oculto, que no se encuentra ni siquiera como perceptible. Dentro de los límites de la experiencia existen voces y expresiones que no encuentran lugar dentro de la experiencia común. Son voces y manifestaciones que han sido exiliadas, expulsadas del espacio público. El consenso censura en tanto unifica el conjunto de valores e intereses comunes de una sociedad. En otras palabras, el objetivo y logro último del consenso es fundar en lo profundo de la sociedad la creencia de que sólo existen determinadas respuestas y acciones en consecuencia a una situación dada; como ya habíamos mencionado en *El viraje ético de la estética y la política*, Rancière afirma que en el consenso no existe un retorno a la moral, sino que, por el contrario, existe una supresión de la división que la misma moral significa²¹, es decir, se llega al extremo de establecer sólo una respuesta y un camino y una reacción sobre

²⁰ *Ibid.* p. 125. El consenso no es, entonces, otra manera de ejercer la democracia: uno no ejerce la democracia excepto bajo la forma de estas *mises-en-scènes* [puestas en escena] que reconfiguran las relaciones de lo visible y lo decible, que crean nuevos sujetos y objetos suplementarios.

²¹ Ver nota no. 11

cómo debe de actuarse y sobre qué debe pensarse en una situación determinada²². En consecuencia, la posibilidad de la división que un dilema moral o una acción moral representa desaparece. “Consensus refers to that which is censored. Experiences are the sensible configuration of lived common word. Consensus means that whatever your personal commitments, interests, and values may be, you perceive the same things, you give them the same name. Consensus means that the only point of contest lies on what has to be done as a response to the given situation.”²³

Al eliminar toda posibilidad de conflicto reduciéndolos a problemas que deben ser resueltos en el marco de negociación y el ajuste de intereses, el consenso entonces le cierra el paso a los posibles desacuerdos al eliminar la distancia entre la apariencia y la realidad, entre la ley y el hecho. En este sentido, al hacerlo, la practica consensual logra su meta de reducir una sociedad y su forma de vida a la estructura de sus leyes, es decir, reduce a la comunidad a su ética y a la práctica indiferenciada de su estilo de vida. Hasta este punto el consenso ha sido caracterizado como una estructura opuesta a las formas de participación disensuales, una estructura que elimina las distancias entre el hecho y la ley, entre la apariencia y la realidad y que, a través de la censura, limita la participación en el espacio público a sólo una forma de percepción de lo sensible. Incluso como una *división de lo sensible* particular, sin embargo, Rancière conduce el análisis un paso más allá y reconoce en el consenso una forma de dominación ligada a un régimen político. Mediante la introducción de **la policía** como una forma de ejercicio del consenso desde el Estado. Es posible entonces referirnos ahora a **la policía** como la forma de *división de lo sensible* particular que encargada de imponer el consenso. “The

²² En otras palabras, se pierde la posibilidad de la decisión moral en sí, que según la definición de Rancière: la oposición o división entre la apariencia y la realidad, la ley y el hecho, el ser y el deber ser, es la base misma de la moral.

²³ Jacques Rancière, *Comment and responses*, Theory and event, vol. 6, 2003. El consenso se refiere a aquello que está censurado. Las experiencias son la configuración sensible de la palabra común vivida. El consenso significa que cualquiera que sean tus convicciones personales, intereses y valores, percibes las mismas cosas y les brindas el mismo nombre. Significa que el único punto de enfrentamiento es sobre lo que debe hacerse como respuesta a una situación dada.

police is a “partition of the sensible” whose principle is the absence of a void and of a supplement [...] The police is not a social function but a symbolic constitution of the social.²⁴»

En este sentido, *la policía* establece un espacio público donde no existe lugar para la participación o para otras formas de percepción, es un espacio cerrado donde lo censurado no está oprimido por las formas de dominación que el Estado ejerce sobre él; simplemente está ausente. Esta constitución cerrada no permite la aparición de otras formas de vida, por ejemplo: el levantamiento Zapatista en México el primero de enero de 1994 constituye un momento histórico en el que los indígenas, excluidos totalmente del imaginario colectivo y del espacio simbólico, recuperaron, a través de la lucha armada, su lugar y su voz en el espacio público, rompiendo (aunque fuese sólo por un instante) el pesado velo de invisibilidad en el que *la policía* los había ocultado por siglos. En este sentido, en las figuras del excluido, del exiliado no existe una injusticia o una represión como tal, no es que no sean iguales ante la ley, sino que la ley no existe para ellos, tampoco es que estén oprimidos sino que nadie los quiere oprimir²⁵. *La policía*, al constituirse como una construcción simbólica de lo social y el espacio público, convierte el espacio material en un no-lugar, cerrado a toda manifestación de desacuerdo. “La esencia de la policía consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas

²⁴ Jacques Rancière, *Ten theses on politics*, Theory and event, vol. 5, 2001. Tesis no. 7 pa. La política está específicamente opuesta a la policía. La policía es una división de lo sensible cuyo principio es la ausencia de un vacío y de un suplemento [...] La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social.

²⁵ Jacques Rancière -, Cnr. *Who is subject of the Rights of Man?*, the South Atlantic Quarterly, vol. 103, no. 2, 2004.

ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares.²⁶”

Lo **POLÍTICO** entendido como los modos y formas de intervención dentro del espacio público es precisamente lo contrario a *la policía*, en tanto ésta es “a reminder of the obviousness of what there is, or rather what there isn’t: ‘Move along! There is nothing to see here!’ Politics, in contrast, consists in transforming this space of moving along into a space for the appearance of a subject. It consists in refiguring the space, what there is to do there, what is to be seen or name therein.”²⁷ Podemos afirmar que es claro entonces cómo es que el concepto de *la política* aparece, gracias a su sentido de **POLÍTICO** no sólo como oposición al consenso sino como una forma *de división de lo sensible* contraria a *la policía*. Lo **POLÍTICO** busca introducir una diferencia, a través del suplemento, suplemento entendido no como solamente agregar algo, sino también modificar aquello a lo que se le agrega; por ejemplo, si agregamos una cucharada de azúcar a un vaso con agua, no sólo estamos agregando algo al vaso, también estamos endulzando el agua. Así, lo **POLÍTICO** busca impactar el espacio público, impactar a la comunidad al regresarle a los (in)contados una parte de ese espacio y hacerlos visibles y parte de la comunidad como todo. Entonces de aquí podemos enunciar que la esencia de *la política* no está en las formas de dominación de los distintos tipos de regímenes políticos, sino lo contrario: “The essence of politics, then, is to disturb this arrangement by supplementing it with part of the no-part identified with the community

²⁶ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, ContraTextos, 2005, p. 56

²⁷ Jacques Rancière, Ten thesis on politics, Theory and event, vol. 5 2001, tesis 8 pa. 22, La policía es un recordatorio de la obviedad de lo que hay ahí, o más bien, de lo que no hay, “¡continúen avanzando, no hay nada que ver aquí!” La política en contraste, consiste en la transformación de este lugar de continuar avanzando, en un lugar de la aparición del sujeto. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay que hacer en él, lo que hay que debe ser visto y nombrado.

as a whole. Politics is first and foremost an intervention upon the visible and the sayable.²⁸”

Como afirma Rancière, la política, antes que todo, es una pregunta sobre lo visible, sobre lo audible, etcétera, una pregunta sobre *la división de lo sensible*, se establece claramente la intrincada relación que existe entre lo **POLÍTICO** leído de esta forma y lo visible, lo decible y lo audible, en tanto expresiones fundamentales que deben escapar de los límites y las fronteras de la sensibilidad impuestas por *la policía* y por el consenso, para hacerse presente en una reconfiguración de dicha *divisiones de lo sensible* que le devuelva a sus actores el derecho de la expresión y la posibilidad del reconocimiento. “The principal function of politics is the configuration of this proper space. It is to disclose the world of its subjects and its operations. The essence of politics is the manifestation of dissensus, as the presence of two worlds in one.²⁹”

Así pues, nos encontramos con lo **POLÍTICO** como lo opuesto a *la policía* y al consenso, hemos establecido las formas en las que ejerce su disrupción en el plano de lo sensible y cómo es que instaura su propio espacio. Este es un primer paso, más no el único; para lograr entender cómo es que funciona la lógica interna de lo **POLÍTICO** tenemos que introducir la figura del disenso como estructura fundamental para la reconfiguración de dicha *división de lo sensible*. En este sentido, Rancière entiende el disenso y el desacuerdo no sólo como el encuentro y el conflicto entre ideas y creencias distintas, sino, también como un espacio, un hueco en la sensibilidad que permite o brinda la posibilidad que objetos y sujetos se vuelvan visible y audibles, que los objetos escapen a la dominación de la sensibilidad del consenso y encuentren su lugar en el

²⁸ *Ibíd.* Tesis 7 pa. 21. La esencia de lo político, entonces, es el disturbar esta distribución al complementarla con parte de la no-parte identificada como la comunidad como un todo. La política es antes que todo una intervención dentro de lo visible y lo decible.

²⁹ *Ibíd.* Tesis 8. La principal función de la política es la configuración de un espacio propio, es el revelar el mundo de sus sujetos y sus operaciones. La esencia de la política es la manifestación del disenso como la presencia de dos mundos en uno.

espacio público y que sean reconocibles, que las voces de los sujetos no sólo sean un ruido sin sentido sino que sean reconocidos como un discurso. “Dissensus and disagreement don’t only mean conflicts of interest, ideas and so on. They mean that there is a debate on the sensible givens of a situation, a debate on which you see and feel, on how it can be told and discussed, who is able to name it and argue about it.”³⁰ Por ende, el disenso, al no ser simplemente conflictos de intereses, opiniones o valores, constituye una división insertada dentro del sentido común, constituye una disputa sobre lo dado, pero no sólo en su naturaleza material o experienciable, sino una disputa sobre el marco conceptual dentro del cual vemos algo como dado. En este sentido, para que se dé el disenso tiene que existir un debate sobre qué es lo visible, lo audible, etcétera; sobre cómo podemos percibirlo y quién está capacitado para discutir sobre él, sin embargo, para ello necesita establecerse como una expresión del desacuerdo, al respecto Rancière comenta que: “the principle of political interlocution is thus disagreement; that is, it is the discordant understanding of both the object of reference and the speaking subjects.”³¹ El disenso, en consecuencia, se nutre de la posibilidad de crear un escenario donde las palabras cobren sentido y los objetos cobren presencia para poder irrumpir, a través de las grietas de las divisiones absolutizadoras de lo sensible, reconfigurarlas y crear nuevas experiencias, por ejemplo: mediante nuevas tecnología que, como el cine, logran abrir nuevas formas de percibir lo sensible, donde el espectador no sólo participa del acontecimiento, también lo transforma imprimiendo su propia percepción en el film, poniendo cosas y voces que no están en él.

³⁰ Jacques Rancière, *Comment and Responses*, Theory and event, vol. 6 num. 2, 2003 pa. 4. Por otro lado, el disenso y el desacuerdo no sólo significan conflicto de intereses, ideas, etcétera. Significan que existe un debate en lo sensible de una situación dada, un debate sobre lo que puedes ver y sentir, sobre como puede decirse y discutirse y sobre quien es capaz de nombrarlo y argumentar sobre él.

³¹ Jacques Rancière, *Dissenting words*, Project Muse, vol. 30, 2000, 116. El principio de la interlocución política es el desacuerdo; esto es, el entendimiento discordante tanto del objeto de referencia como del sujeto hablante.

Lo **POLÍTICO** tiene en su centro el disenso, sólo mientras éste exista, es posible pensar en *la política* como una forma de división de la sensibilidad sin pretensiones absolutizantes y donde exista un constante debate sobre las formas de lo visible y lo decible y los sujetos que argumentan sobre éstas.

“The essence of the political is dissensus; but dissensus is not the opposition of interests and opinions. It is a gap in the sensible: the political persists as long as there is a dissensus about the givens of a particular situation, of what is seen and what might be said, on the question of who is qualified to see or say what is given. This means that the political is not comprised of the conflict of interest and values between groups, nor of the arbitration by the state of these values and interests”³².

El disenso es la esencia de lo **POLÍTICO**, es la manifestación de la distancia de lo sensible de sí mismo. Refiere al mecanismo mediante el cual se puede irrumpir en el espacio público y mediante el cual, el excluido y el exiliado pueden demandar su reinsertión, su derecho a ser escuchado y a ser tomado en cuenta. Es la figura del disenso, planteado en estos términos, la que permite a Rancière dar el salto a la relación, radicalmente distinta, entre política y estética que propone.

En conclusión, el planteamiento o, más bien, el pensamiento político que Jacques Rancière postula, tiene en su centro la sensibilidad, lo sensible como la materia prima de la percepción y por ende como el fundamento de la configuración de un espacio público, un espacio común. *La división de lo sensible* como tal se entiende como el andamiaje perceptual mediante el cual cortamos y moldeamos la realidad. Mediante dicha división se establecen las formas de participación, los lugares comunes, las

³² *Ibid.* p. 124 La esencia de lo político es el disenso, pero disenso no es la oposición de intereses y opiniones. Es un hueco en lo sensible: lo político persiste mientras exista disenso sobre lo dado de una situación particular, sobre lo que es visto y lo que se puede decir, sobre la pregunta sobre quién está calificado para ver o decir lo que es dado. Esto significa que lo político no se comprende del conflicto de intereses y valores entre grupos ni de la irrupción del estado en estos valores e intereses.

relaciones sociales, etcétera, sin embargo, la estructura fundamental en la forma de percepción es sólo un marco conceptual vacío sin el surgimiento de los sujetos políticos. No basta con ocupar un espacio común, es necesario, para el surgimiento de una comunidad política, una subjetividad política capaz de reconocerse y reconocer otros sujetos como dotados de voz y de presencia, capacitados para nombrar, argumentar y decidir sobre los objetos y sujetos que componen dicha comunidad. Rancière señala que para que exista la posibilidad del intercambio político es necesario construir el escenario dentro del cual los interlocutores sean visibles y audibles y que sean reconocidos como tal. En este sentido, el filósofo brinda una primera definición de *la política* entendida como la constitución de una esfera particular de objetos comunes con sujetos capaces de argumentar y decidir en su nombre. No obstante, esta definición no se refiere a la constitución de regímenes políticos específicos, sino a la forma general de la construcción de una comunidad política.

La estructura de *la política* ha sufrido una modificación en su lógica interna, en lo que Rancière llama “el viraje ético de la política” se pone de manifiesto una identificación de la sociedad con su forma de vida, una reducción de la división misma que la moral implicaba – es decir la diferencia entre el hecho y el derecho, el ser y el deber ser – a una única manera de ser, la reducción de todas las formas de discurso y todas las prácticas a un solo e indistinto punto de vista. Este mecanismo tiene un nombre: consenso. El consenso tiene como objetivo eliminar la distancia y la diferencia entre la apariencia y la realidad, entre el hecho y la ley, simplificando todo a una sola forma de percibir y participar de lo común, donde la única discusión no refiere a las formas de percepción sino simplemente a las distintas formas de actuar ante lo dado. En este sentido el consenso elimina toda posibilidad de desacuerdo y disputa, no hay lugar para la diferencia, los reduce a problemas que deben ser resueltos sólo bajo los estatutos y

los procedimientos que dicta la ley. “El consenso significa mucho más: significa un modo simbólico de comunidad que evacua el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso.³³” No obstante, el consenso no debe ser entendido como una forma de dominación ejercida por un régimen político específico, es una configuración de la sensibilidad. *La policía*, entendida no como un cuerpo social, sino como una construcción simbólica de lo social, es el organismo encargado de ejercer el consenso. *La policía* refiere a una *división de lo sensible* particular que agrupa y organiza a la sociedad en función de sus grupos y sus formas de ser, y los lugares de dichos grupos y formas, es una administración de la sensibilidad donde no hay lugar para el surgimiento de nuevas voces o para la aparición de nuevos sujetos en el espacio público.

Al representar, una construcción simbólica de la comunidad, transforma el espacio material en un no-lugar, donde se encuentran los excluidos y exiliados, los que no forman parte, los que no cuentan. No obstante esta exclusión es absoluta, ellos no sufren una desigualdad ante la ley, la ley no existe para ellos, simplemente no son visibles en el marco de la percepción del espacio público. Ante la identificación entre el consenso y *la policía*, Rancière introduce lo **POLÍTICO** como una forma, como una posibilidad de impactar y reconfigurar lo sensible. “I put politics as this partition of the perceptible, where there is this debate on what is given, what is visible, what is perceptible, audible, and so on-this way of putting two worlds into one world.³⁴” En este sentido, lo **POLÍTICO** constituye una forma de intervención, significa la posibilidad de abrir una brecha entre la sensibilidad y sí misma y regresar al excluido al espacio público, que el exiliado reclame su lugar dentro de la comunidad. Lo **POLÍTICO** al ser ante todo una pregunta por lo sensible, es a su vez una *división de lo sensible* particular

³³ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, 2005, p. 24

³⁴ Jacques Rancière, *Comment and Responses*, Theory and event, vol. 6 no. 2, 2003, pa. 26 Pongo la política como esta división de lo perceptible, donde hay un debate en lo dado, lo visible, en lo perceptible, audible, etcétera; es una manera de poner dos mundos en uno.

donde opera el disenso como estructura fundamental para traer de vuelta lo que esta oculto, darle sentido a las voces que antes eran ruido y llantos inentendibles.

Mientras *la policía* es el ejercicio del consenso, en lo **POLÍTICO** opera el disenso como estructura fundamental. Sin embargo el disenso no debe entenderse como conflicto de intereses, opiniones y valores, sino debe entenderse como el desacuerdo, como el hueco en la sensibilidad que permite la apertura de nuevas formas de percepción, es un debate sobre lo dado y cómo se percibe. “La policía estructura el espacio sensible que caracteriza los cuerpos que lo componen mientras la política es una conjunción de actos que formalizan una propiedad suplementaria, lugar del desacuerdo entre la repartición de bienes de la comunidad y sus distintos dispositivos.³⁵” Queda claro que el planteamiento político de Rancière tiene como objetivo irrumpir en las pretensiones absolutizadoras del consenso y reconfigurar lo sensible, mediante el disenso y el desacuerdo, el filósofo logra caracterizar un mecanismo de emancipación de la sensibilidad, abrir la posibilidad de nuevas manera de percepción y del reconocimiento de nuevos sujetos políticos dotados de voz y presencia en un espacio público abierto a la diferencia con las formas y practicas de participación disensuales en su centro.

“Politics does not separate a specific sphere of political life from other spheres. It separetes the whole community from itself. It opposes two counts of counting it. You can count the community as the sum of its parts – of its groups and of the qualifications that each of them bears- I call this way of counting police. You can count a supplement to the sum, a part of those who have no part, which separates the community from its parts, places, functions, and qualifications. This is politics, which is not a sphere it’s a process.³⁶”

³⁵ Jacques Rancière, *el Viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, 2005, p. 11

³⁶Jacques Rancière, *Who is subject of the Rights of man?*, the South Atlantic Quarterly, vol. 103, no. 2. p. 305, La política no separa una esfera específica de la vida política de otras. Separa la comunidad entera de

Las palabras del propio Rancière lo confirman de la manera más clara, establecer un modelo de percepción que agrupe a la sociedad sólo con el fin de administrarla, de separarlas por esferas cerradas indistintas en si mismas, implica el dominio absoluto de la percepción y la reducción de la sensibilidad a leyes y formas de ser. Es necesario tener siempre la posibilidad de la diferencia y el desacuerdo, del disenso, para franquear la percepción cerrada, para filtrarse por las grietas de esta sensibilidad oprimida que se pueda abrir así los discursos y las prácticas dentro de una comunidad verdaderamente política.

sí misma. Opone dos formas de contarla. Puedes contar a la comunidad como la suma de sus partes – o de sus grupos y de las cualidades que cada uno posee. Yo llamo a esta forma de contar policía. Pero puedes contar un suplemento a la suma, una parte de aquello que no forman parte, que separe la comunidad de sus partes, sus lugares, sus funciones y sus cualidades. Esto es la política, que no es una esfera, es un proceso.

Segundo capítulo, la policía de la visión y un nuevo régimen de visibilidad

Habiendo realizado un análisis sobre la reformulación de la teoría política en Rancière, es momento de dedicar el segundo apartado de esta tesis a la estética. Como se había adelantado al comienzo del capítulo anterior, dentro del pensamiento del filósofo francés, la estética sufre un cambio radical y renuncia al arte como su principal objeto de estudio; en este sentido, tenemos que problematizar el significado y origen mismo de la estética, ya que Rancière se percató de cómo desde su nacimiento en el siglo XIX, ésta ha existido como una configuración particular del mundo, además de cómo un dominio sobre la sensibilidad que ha colocado al arte en su centro, estableciendo de este modo no sólo las formas propias del arte, sino también los límites de la percepción. “What is at the core of what people call modernity is precisely the birth of aesthetics – aesthetics as a specific regime of visibility of work of art, but also aesthetics of a certain kind of configuration, of the common world.”³⁷ Ciertamente, es un hecho de que la estética, en su carácter de nueva disciplina filosófica, no sólo fue concebida con miras a realizar un análisis de la sensibilidad sino que también fue desarrollada como un nuevo régimen de la sensibilidad en sí misma, estableciendo de esta forma aquello que está delimitando. El grave problema que advierte nuestra autor es que dicho régimen de identificación de arte que surge con el nacimiento de la estética también encierra las bases para la dominación y la estetización de la percepción, además de estar en el centro del pensamiento moderno que perpetra los mecanismos de dominación no sólo del disenso, sino también del consumo y del arte mismo. “Aesthetics was born precisely as a new regime of visibility of works of art, but [also]

³⁷ Jacques Rancière, *Dissenting words*, vol. 30 no. 4, 2000, pa. 26. Lo que se encuentra en el centro de lo que la gente llama modernidad es precisamente el nacimiento de la estética, estética entendida como un régimen específico de visibilidad en la obra de arte, pero también estética como un tipo particular de configuración del mundo común.

as a new regime of the sensible itself.”³⁸ Es este papel de la estética como régimen de lo sensible en sí mismo el que brinda en nuestra investigación el marco teórico necesario para su análisis ya que, tanto en ella como en *la división de lo sensible* descansan el resto de los conceptos fundamentales, el problema central y por supuesto la apuesta teórica de esta tesis. Ahora bien, enfrentarnos a la cuestión de la estética en Rancière no implica solamente establecer una nueva manera de entender la relación entre la percepción y lo sensible, significa un cambio en el régimen de la sensibilidad que pretende romper con la estética romántica que se apoyaba en el mito de la función social del arte como aquellas prácticas que debían impactar profundamente la realidad, como lo eran las aspiraciones del “arte crítico”³⁹.

Empecemos por el principio. El análisis que nos proponemos se plantea desde la necesidad de romper con las condiciones que posibilitan la estatización del arte y sus prácticas y, en consecuencia, su introducción como productos cuantificables y consumibles dentro del mercado. En este sentido, es imposible entender dicha realidad si no partimos del análisis a las formas mismas de *los regímenes de identificación del arte*. “No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. *Un régimen de identificación del arte* es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos.”⁴⁰ Es decir, no hay arte sin el establecimiento de las formas de percepción que permiten experimentar sus prácticas como tal. En un primer momento, el filósofo identifica “el régimen ético de las imágenes” que se refiere

³⁸ *Ibíd.* pa. 27. La estética nació precisamente como un nuevo régimen de visibilidad en la obra de arte, pero [también] como un nuevo régimen de lo sensible en sí mismo.

³⁹ En la obra de Rancière, el análisis de la relación entre el arte crítico y las distintas maneras de concebir la estética ya sea de forma relacional o sublime, parece no tener relevancia ya que aunque en un primer momento se podría pensar que el filósofo defiende el tipo relacional, a lo largo del análisis queda claro que no existe lugar para su distinción, en parte porque Rancière se aboca a una teoría de la reconfiguración o reinención de la sensibilidad, en parte porque ambos tipos de estética no son capaces de librarse del yugo de las formas de dominación y estatización del mercado. No obstante, sobre este tema volveremos más adelante.

⁴⁰ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005, p. 22

a una forma de entender el arte como una imagen de la divinidad, en este sentido, no podemos hablar de «arte» propiamente ya que su valor y su juicio se encuentran en la verdad intrínseca y en sus efectos dentro de la colectividad y los individuos de una comunidad específica, esto implica que no existe reconocimiento por distintos tipos de arte y son descartados como las imágenes de falsas divinidades⁴¹. A continuación, nuestro autor reconoce un segundo tipo de régimen al que llama “el régimen representativo de las arte” que es aquel en el que la divinidad se encuentra emancipada de la piedra y donde se entiende que la estatua y la escultura es una representación artística y estética de las cualidades imaginadas de la divinidad. En ella se reconoce por primera vez una complicada red de valoraciones y convenciones que incluyen, gracias a la imposición de una forma a la materia, el talento del artista además de formas y cánones de representación bien definidos⁴². Por último, Rancière identifica un tercer régimen, mismo que requiere un análisis mucho más profundo. En este régimen la obra de arte no obtiene su estatuto de obra de arte de la manera en la que la representación del artista se adecue a la imagen de la divinidad sino “de su pertenencia a un *sensorium* específico. La propiedad de ser considerado como arte no refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser⁴³”. No obstante, antes de continuar con el desarrollo de nuestro análisis, es preciso regresar un momento a una consideración fundamental sobre el impacto de dicho régimen en el arte y concretamente en el problema que nos ocupa.

Como se ha adelantado, la estética y la política en sí mismas o en su relación la una con la otra, han cambiado. De ahí la necesidad por plantear un nuevo tipo de

⁴¹ Un ejemplo claro y vigente de este tipo de régimen fue la destrucción del buda de Bamiyán en Afganistán llevada a cabo en 2001 por el gobierno Talibán al no encontrar, en la colosales y milenaria estatua, nada más que la representación de un Dios prohibido.

⁴² Ejemplo de esta forma de concebir el arte lo podemos encontrar en la escultura egipcia donde no sólo se entiende perfectamente la representatividad de las estatuas, sino también se reconoce una serie de convenciones sobre las formas mismas de la representación de la divinidad

⁴³ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005, p, 24

escenario de encuentro entre ellas. No obstante, antes de emprender semejante empresa, las nociones mismas se encuentran ya viciadas en su significación puestas por entero al servicio de un sistema de dominación y de absolutización que pretende eliminar el disenso y homogeneizar la diferencia. Lo que hasta ahora se entiende por «estética» por «lo **POLÍTICO** », por «Arte», por «*políticas estéticas*», sufre a través del análisis de Rancière una transformación estructural que no pregona un regreso a las formas morales de política ni a la denuncia crítica del arte a las contradicciones del mundo, sino la constitución de una nueva *división de lo sensible*, la reconfiguración del espacio político y una redistribución de las relaciones sociales. El arte contemporáneo y en general la inmensa mayoría del arte en el siglo XX ha estado siempre bajo el signo de su compromiso con la transformación de la realidad; ya sea a través de su forma relacional o su expresión sublime, el arte de nuestra época ha estado irremediabilmente ligado a su futuro utópico. Dicho futuro utópico debía entenderse como su posibilidad de contribuir a la transformación radical del mundo, no obstante, como puntualiza el propio Rancière, “hemos terminado con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de la vida colectiva.⁴⁴” Esta noción de un radicalismo del arte que habría de impactar profundamente nuestras comunidades, al ser superada o quizá derrotada por la estatización moderna del arte, lleva necesariamente a considerar un nuevo presente para el arte, a saber, el presente postutópico. Ahora bien, cabe preguntarse, ¿cuál es el papel del arte en dicho presente, cómo ha de relacionarse con lo estético con lo político?

Para esto, es fundamental ahondar un poco más en lo que señalamos líneas arriba sobre la estética relacional y la estética sublime, especialmente en los planteamientos que las distinguen. Por un lado encontramos el llamado arte relacional

⁴⁴ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, ContraTextos, Barcelona, p. 14

que opera con la creación ya no de obras sino de situaciones y relaciones que, apenas diferenciables de la realidad tienden a recrear o a modificar las relaciones mismas entre los individuos y a generar nuevas formas de participación entre ellos. Por otro lado, la estética o el arte sublime se opone a semejante encuentro entre arte y la cotidianidad y mantiene una infranqueable distancia con la experiencia cotidiana, asociada irremediabilmente con la deuda hacia *el Otro*, la estética sublime se mantiene alejada de la estetización de la vida ordinaria en el mundo capitalista. Sin embargo, ambas posturas revelan una función comunitaria del arte, a saber, la de construir un espacio específico y la modificar las formas de convivencia y de estar con el otro, es decir, modifica las formas de comunidad ya no ancladas en una emancipación política, sino, expresadas en el marco de nuevas posibilidades de percepción y de sensibilidad. Detrás de estas dos maneras de operar frente a las prácticas del arte se encuentra la misma lógica, “la de una política del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial.”⁴⁵

Por último, antes llegar a la parte más profunda de este análisis, existe un tercer factor a considerar dentro de las características distintivas de la obra. En este sentido, es necesario enfatizar la división entre una política del devenir de la vida que pretende identificar las formas de una experiencia estética particular con la posibilidad de una forma de vida distinta, y una política rebelde que se rehúsa a que su forma sea transformada en forma de vida y que hace de la disgregación misma del arte la esencia de su promesa política de experiencia estética. Queda claro que no “existe arte que no corresponda a una idea particular de la *división de lo sensible* que lo ligue a una determinada forma de *política*”⁴⁶, sin embargo, es preciso no generalizar: la política tiene su propia estética y la estética tiene su propia política. La primera se compone por

⁴⁵ *Ibíd.* p. 19

⁴⁶ *Ibíd.* p. 37. Il n’y a pas d’art sans un certain partage du sensible qui le lie à une certaine forme de politique.

los modos de “creación disensuales”, por los escenarios y por la escena, por los sujetos y los objetos que crea y que se distinguen a las del arte; la segunda, más compleja o quizá más simple, se compone por la oposición de dos políticas que encierran en sí una aparente paradoja: la primera siendo aquella que pretende que el arte se convierta en parte de la vida a expensas de su desaparición como arte propiamente y la segunda que se tiende por un arte político que hace política excluyéndose y ausentándose de toda práctica política. Estos dos sentidos de distinguir la práctica de un arte crítico representan fundamentalmente dos posiciones distintas en la que hacen eco las concepciones del arte relacional y sublime expuestas anteriormente, pero con una diferencia de capital importancia. Hablar de la política de la estética que tiene en sus cimientos estas formas de creación disensuales, nos compromete a una división particular de lo sensible, deliberadamente en contra de los modos de dominación del consenso y que propone nuevas formas de expresión y nuevas maneras de percepción, en cambio, la estética de la política encierra en ella un compromiso con **el régimen estético del arte**, que clausura toda posibilidad de formas distintas de percepción y de sensibilidad, ya sea a través de la desaparición del arte a través de que forme parte de la vida cotidiana en la figura del consenso o bien desligándolo por completo de la realidad restringiéndolo en los límites de la expresión y percepción que él mismo establece. En otras palabras, ambas formas de entender la estética tanto la relacional como la sublime y su compromiso con el arte crítico se ven, bajo **el régimen estético del arte**, atrapadas bajo el consenso y al servicio de las formas de dominación. En este sentido, a pesar de que el “arte crítico se propone hacer consciente los mecanismos de dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo⁴⁷”, este mito y esta utopía deben ser superados en miras a favorecer una nueva sensibilidad que

⁴⁷ *Ibíd.* p. 38

se exprese como una verdadera «*política de la estética*» entendida como “la manera en que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular⁴⁸”.

En este sentido, es claro que el filósofo intenta trazar una relación muy estrecha entre las formas de poder que se encuentran presente en el escenario político y las que a su vez operan en el reino del arte, además del de la sensibilidad. Es claro que Rancière es muy crítico frente al dominio de la naturaleza de las formas de sensibilidad en la que vivimos y que la estética y lo **POLÍTICO** no pueden seguir siendo entendida como dos realidades aparte donde se cuestiona si deben ser puestas en relación. “Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen de identificación.⁴⁹” Hoy, en *la política* es *la policía* y el consenso, en la estética es el **régimen estético del arte**. Dentro del **régimen estético del arte**, el hecho de que la obra ya no se encuentre ligada con el talento del artista, es decir, su valor técnico, ni por su belleza, ni por su significado, asociado a alguna divinidad, sino por su asignación a una cierta forma de aprehensión sensible, significa que la obra de arte es un elemento heterogéneo reconocido como tal por su oposición a las formas de la experiencia sensible cotidiana. “El poder de la <<forma>>sobre la <<materia>>, es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de cultura sobre los hombres de la naturaleza.”⁵⁰ **El régimen estético del arte** se ha dedicado al establecimiento del consenso, a la erradicación de las formas de expresión artísticas disensuales, puede considerarse incluso como *la policía de la visión*, con el ejercicio de la censura y la exclusión; Rancière continua: “La legitimidad de la autoridad ha residido siempre en la evidencia de una división entre humanidades

⁴⁸ *Ibíd.* p. 19

⁴⁹ *Ibíd.* p. 24

⁵⁰ *Ibíd.* p. 25

diferentes. [...] Las formas mismas de la experiencia sensible se encargaban de identificar la diferencia de las funciones y de los lugares con una diferencia de las naturalezas.”⁵¹

Por otro lado, **el régimen estético del arte**, como ya habíamos adelantado en las primeras páginas, representa un dominio sobre la sensibilidad de un modo en que se encuentra identificado con la supremacía de la forma sobre la materia y también con las formas políticas. **El régimen estético del arte** es capaz de instaurar la relación entre sus formas de identificación con las formas de la comunidad política; rechazando así toda oposición o negación entre tipos, aparentemente antagónicos, de arte. Este **régimen estético del arte** opera como una *policía de lo sensible*, en tanto que regula las formas de la percepción de lo dado y no brinda un hueco o un lugar para la manifestación del disenso. En contraposición con dicho planteamiento, Rancière entiende que lo social dentro de una comunidad libre representa todas las manifestaciones de la sensibilidad y se encuentran en un mismo escenario y en un mismo espacio público, donde la experiencia común no distingue como esferas distintas el arte, o la política, o la cotidianidad o la religión. “El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle.”⁵² Nuevamente se hace presente, se afirma, el problema fundamental; la supresión del disenso.

Por otro lado, las consecuencias del **régimen estético del arte** se extienden más allá de las mencionadas, no sólo se establece un tipo de expresión artística subordinada a las formas de dominación y al mercado, no sólo se introduce, paradójicamente – “el

⁵¹ *Ídem.*

⁵² *Ibíd.* p. 27

arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte⁵³” – , al *arte crítico* dentro del “espacio del arte”, sino que también se establece un sistema de producción artística ligado a las instituciones sancionadas por el Estado encargadas de ejercer el consenso. Es decir, la crítica a lo que Rancière llama *educación estética* se refiere a la capacidad del Estado, a través de los organismos e instituciones dedicadas a la cultura, de controlar y absolutizar las formas y las prácticas de la producción artística de una sociedad. “La educación estética es el proceso que transforma la soledad de la apariencia libre en una realidad vivida que suprime la apariencia y cambia la «ociosidad» estética en movimiento de la comunidad viva. [...] Por tanto, la soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida.⁵⁴” En este sentido, la educación estética representa la contradicción en la que se funda el arte, en su época estética, la promesa de emancipación del arte como una manera de impactar la realidad, sólo puede cumplirse al integrar al arte a la realidad; es decir, se solidifica y se institucionaliza, deja su esfera de producción política y renuncia a la crítica⁵⁵. Es este tipo de contradicción dentro del origen mismo del arte el que ha llevado a una transformación radical en su manera de integrarse en el espacio público. Mientras en un principio, la denuncia del arte, específicamente *el arte crítico*, implicaba la introducción de la diferencia para hacer evidentes los mecanismos de dominación, y

⁵³ *Ibíd.* p. 29

⁵⁴ *Ibíd.* p. 55

⁵⁵ A pesar de que el término *educación estética* en Rancière también se identifica con el de *revolución estética*, asociación que lleva al filósofo a establecer que “el programa de la educación estética es entonces exactamente el de una metapolítica que se propone llevar a cabo en realidad, y en el terreno sensible, una tarea que la política no podrá jamás hacer más que en el terreno de la apariencia y la forma.” Para fines de esta tesis, nos quedaremos únicamente con la primera acepción, la que establece la institucionalización de las prácticas artísticas. Por ejemplo, en nuestro país podemos encontrar el caso del FONCA, organismo que fue capaz, a partir de los años '90, de absorber las manifestaciones artísticas de los grupos y colectivos que surgieron al final de los '60 y que estuvieron activos por más de veinte años. Otro ejemplo más claro e inmediato es el de la instrucción en las escuelas de cine, caracterizada por un programa que establece tajantemente géneros y estilos cerrados, divisiones canónicas e inalterables (ficción/documental) que no permiten el ejercicio del disenso.

explicitar las injusticias dentro del mundo absolutizador del consenso. Antes “la introducción sistemática de objetos y de imágenes del mundo profano en el templo del arte, significaba el encuentro de elementos heterogéneos que buscaba resaltar las contradicciones de un mundo dominado por la explotación y quería cuestionar el lugar del arte y sus intenciones en ese mundo conflicto. Hoy en día, la unión de elementos heteróclitos se afirma como la operación positiva del arte que archiva y testimonia de un mundo común.”⁵⁶ Es decir, el cambio significativo en la acción del arte (la denuncia) fue absorbido, casi presupuestado, para ser convertido sólo en el testigo de las formas y la prácticas del mundo común, su posibilidad de impactar, de inventar la realidad fue neutralizado. Es esta quizá el peligro más grave que implica **el régimen estético del arte**, la eliminación absoluta de la posibilidad de invención.

En Conclusión, desde su nacimiento, la estética ha representado no sólo una manera de significar las prácticas y las formas del arte, sino también un régimen de lo sensible. Dicho fenómeno tiene profundas implicaciones tanto en la estructura y en la lógica mediante la cual entendemos el arte, como en la forma en que percibimos. Al ser un régimen de la sensibilidad, la estética no sólo establece los límites de la percepción, sino que instaura, además, las fronteras del espacio público y la experiencia común, siendo determinante en aquello que es posible ver y percibir. En este sentido, Rancière identifica distintos regímenes de visibilidad que imperaron en distintos momentos históricos y lugares del mundo y que establecen la relación entre la comunidad y el mundo sensible y, por supuesto, con sus prácticas artísticas y formas de vida. En un primer momento, aparece “el régimen de ético de las imágenes”, como aquél que identifica la obra como las imágenes de la divinidad y su valor es puesto en relación al impacto a las formas de vida de una comunidad. En segunda instancia, encontramos “el

⁵⁶ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinoma, 2005. p. 34

régimen representativo del arte”, en el cual la obra se emancipa de la divinidad y se entiende como una representación de la idea de la divinidad con las características imaginadas y con convenciones establecidas para su representación, el valor de la obra se determina según su cercanía con las supuestas características de la divinidad y según la perfección con las que el autor siguió los cánones de su disciplina. Por último, el filósofo identifica un tercer régimen, **el régimen estético del arte**, el cual es el de mayor importancia para esta exposición.

El régimen estético del arte, es aquél que mediante la implementación del consenso limita a la obra de arte no a su valor en relación a la divinidad como en el régimen ético de las imágenes, ni al talento y la calidad del artista como en el régimen representativo del arte; en cambio lo coloca en un lugar en el que sólo destaca por contraposición a las formas comunes de la experiencia cotidiana. Estos objetos heterogéneos que ya no establecen o denuncian la injusticia y el consenso, son reducidos a formas absorbibles por el mercado. En este sentido, *el arte crítico* que se apegaba al mito utópico de que el arte tendría un papel trascendental en la transformación del mundo, abre paso a un arte preestablecido y cerrado, con un papel y un lugar perfectamente definido. Por un lado, la estética relacional que buscaba encontrar en microsituaciones, casi indiscernibles de la realidad, nuevas maneras de estar con el Otro, ha sido absorbida y reducida a expresiones artísticas esporádicas, ha dejado de ocupar un lugar en el espacio público, ahora reducido al espacio del «move along!» por la policía, mediante el ejercicio del consenso, la estética de lo sublime que pretendía ser política al no tener ninguna convicción e impactar la realidad, al estar en una esfera completamente aparte, fue perfectamente empaquetada y vendida, al mundo de las galerías, museos, exhibiciones y colecciones privadas, confinada al llamado mundo del arte. No obstante, por antagónicas que estas posturas parezcan ser, se rigen por la misma

lógica, “la de la convergencia hacia una misma idea y practica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyan las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.”⁵⁷

Este es sin duda el riesgo apremiante del ejercicio del consenso por parte de *la policía* y del **régimen estético del arte**, la capacidad de eliminar la oportunidad de ejercer la diferencia, de practicar la pluralidad. “Lo que los caracteriza es su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que apuntaban ayer a un cambio político o artístico radical. No es el simple apaciguamiento de los disensos de la política y del arte en el orden consensual. Es más bien la forma extrema que toma la voluntad de absolutizar esos disensos.”⁵⁸ En este sentido, el planteamiento de Rancière es claro, no sólo pretende una nueva relación entre la estética y la política, donde la primera renuncie al arte y la segunda renuncia al poder, y así crear una nueva teoría de la sensibilidad, sino que también centra su pensamiento en la defensa de la singularidad; en sus críticas al consenso y a *la policía*, emerge claramente su radical inclinación hacia la diversidad. “Una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, que no conoce separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión.”⁵⁹ Lo que el proyecto rancièriano representa es la posibilidad, mediante las oposiciones *policía/POLÍTICO* y consenso/disenso, de garantizar la invención, a través de una nueva teoría de la sensibilidad lo que se gana es una relación con el arte que en su propia dimensión no restringe la invención. Rancière a lo largo de su proceso de resignificación pretende el establecimiento de un régimen que no rija sobre la sensibilidad, que no le imponga una organización a la forma, pretende que no haya un régimen de visibilidad impuesto, que todas las posibilidades posibles se permitan. “Lo que precisamos es devolver a su

⁵⁷ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005, p. 17

⁵⁸ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinoma, 2005, p. 47

⁵⁹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005, p. 29

diferencia las invenciones de la política y el arte, es recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos.⁶⁰”

⁶⁰ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinoma, 2005, p. 48

Tercer capítulo, las políticas estéticas y el cine

Este capítulo se avoca a ejemplificar, mediante el análisis filosófico de la película *Notre Musique*, la nueva, innovadora, o quizá disruptiva relación entre la estética y la política planteada por el filósofo Jacques Rancière. En este sentido, el capítulo habrá de seguir la misma estructura que el film; tres apartados o tres reinos en los que se pretende establecer: en primero lugar, las condiciones y posibilidades que brinda *el régimen de identificación del arte* imperante analizadas desde el horizonte de la particular *división de lo sensible* que representa; en segunda instancia, analizar la forma en la que convergen, en el cine de Godard, la estética y la política y cómo estas reconfiguran, modifican, o redimensionan no sólo las relaciones sociales y el espacio público tanto en la realidad como en el celuloide; por último se realiza una reflexión sobre el papel del cine dentro de una nueva política estética y dentro de una nueva, sino es que propia, *división de lo sensible*, ¿por qué privilegiar al cine por sobre el resto de las manifestaciones, no sólo artísticas, sino, sociales en general? Esta pregunta, fundamental para el objetivo originario de esta tesis encuentra aquí una respuesta.

El infierno, la policía de la sensibilidad

La obra de Godard, como se adelantó en la introducción, comienza con una larga secuencia discontinua con distintas escenas de guerras. Por momentos, brutal y cruda como la documentación del holocausto, por momentos caricaturizada a través de los ojos de *Hollywood*, esta secuencia realiza un viaje desde la atrocidad misma del conflicto bélico, de la maquinaria de guerra, sin olvidar a sus víctimas, para llegar a una breve introducción de la guerra de los Balcanes y concluir con Sarajevo. Es claro que

esta secuencia de poco menos de doce minutos sirve como un excelente prólogo a la obra, no sólo brinda unidad al conjunto de los tres reinos, sino también establece un ambiente muy particular que sensibiliza al espectador y lo sumerge en la dislocada narrativa que le sigue; sin embargo, hay algo más en estas imágenes que escapa el primer vistazo, quizá también el primer análisis, que escapa incluso al propio Godard, pero que es tan o más importante como la crítica inmediata que representa.

Más allá de que el cineasta pretende realizar una crítica frontal, no sólo a la esencia, al significado y al acto mismo de la violencia, la guerra y el genocidio, Godard también se propone cuestionar la construcción social de la guerra. La sociedad a partir de las imágenes, de las grabaciones, de los testimonios construye un significado abstracto de terror, de sufrimiento, de desesperación. Diariamente a lo largo del mundo, ésta se expresa con indignación sobre las atrocidades de la guerra partiendo desde una visión preconcebida de antemano y casi ficticiamente; es a esto a lo que Godard se refería cuando anunciaba el fracaso del cine que “debía ser el testigo perfecto, pero terminó siendo un fantasma, un espectro”, es también lo que se propuso cuestionar, transformar, modificar en el infierno, frecuentemente disociando la guerra de las causas, las causas de sus efectos, las armas de sus víctimas, sin embargo, es también donde fracasa. Godard no puede escapar de lo que critica, no puede emanciparse del todo de las formas y las reglas de percepción que hacen posible lo visible, tampoco puede librarse de sí mismo.

Hemos dicho que, así como una *división de lo sensible* particular permite establecer las fronteras de la percepción y llenar la realidad y el espacio público con lo visible, audible, expresable; *un régimen de identificación de arte* funciona de manera semejante estableciendo un marco formal dentro del cual no sólo se lleve a cabo la expresión artística sino también se establezcan los límites de lo que es o no es arte.

Recordemos: “El poder de la «forma» sobre la «materia», es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación”⁶¹, en este sentido, Godard es víctima de la estatización de la era moderna, que más allá de establecer un sentido originario y significativo a la obra de arte le da valor por su belleza o por su posibilidad de ser valuada en el mercado. En este sentido, el cine es particularmente vulnerable a este fenómeno, en parte por la reproductibilidad inherente a su naturaleza que elimina el sentido y el valor de tener una obra original, pero sobre todo por ser el producto de una industria internacional perfectamente tipificada. **El régimen estético del arte** supone la imposibilidad de diferenciar “la representación ficcional de la presentación de lo real. El problema no es saber si se puede representar o no, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin.”⁶², Es decir, el establecimiento de distintos tipos de cine, desde los más generales como ficción/documental hasta la particularidad de sus géneros establece un marco aún más específico y mucho más constreñido. Las herramientas narrativas y visuales con las que cuenta el cineasta están tan asociadas con un tipo tan particular de cine que Godard no parece que pueda, ni quiera sustituirlas por otras formas de irrumpir o de organizar la realidad que nos presenta. En otras palabras, Godard no puede ni está dispuesto a escapar a su estilo, esta primera secuencia, el infierno, es una tremendamente bella, compuesta elegantemente, sus collages perfectamente diseñados por el ojo educado y delicado del cineasta, la crítica, su esencia, entonces se diluye en un recorrido tan atractivo y armónico como experiencia cinematográfica, y pasa a un segundo término; no obstante, es de capital importancia para el discurso del realizador. La contradicción en la que cae es propia del cine ya que, por un lado se enfrenta el problema de la representación pero por otro Godard, “filmando los muertos ha redimido al cine de su

⁶¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, p. 25

⁶² Jaques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinoma, 2005. p. 38

ausencia en los lugares de la exterminación. Ha reconquistado y transmitido un poder redentor de la imagen instituyendo un mundo de co-presencia⁶³”.

En este sentido, como se ha establecido, la asociación del régimen de identificación del arte estetista con *la policía* es fundamental para el tratamiento de este problema. *La policía* como se ha mencionado se debe entender no como una fuerza de control social, sino como una construcción simbólica de la sociedad, así como **el régimen estético del arte**, tienen como único objetivo establecer el consenso, lograr sólo una forma de percepción de sólo un mundo perceptible. Esta realidad, orilla toda expresión no sólo en el espacio público, sino, en la ficción, en el fantasma cinematográfico, a ceñirse a ciertas normas inalterables de percepción donde todo, incluso la desgracia y la guerra están presupuestadas y son absorbidas perfectamente por el mercado. Esto implica, no obstante su radicalizan en los testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita, reconociendo que lo irrepresentable es la categoría central en **el régimen estético del arte**, como el terror lo es en *la policía*. Es decir, este primer y aparente fracaso de Godard, no es enteramente su culpa, no es producto de un capricho revisionista de los collages de los '70 de los que formó parte tan activa, es quizá, más bien una víctima. Godard al concebir su crítica al consenso y a la guerra en su forma ficticia o ficcional, es decir, en el imaginario colectivo, no cuenta con las herramientas de un metalenguaje desde el cual pueda criticar con éxito el sistema y el mundo en el que se encuentra inscrito, no es capaz de escapar al *régimen de visibilidad* en el que se encuentra; en cambio, en su intento se pierde el mismo en las formas preestablecidas, se rinde ante los cánones de belleza, de orden, de cadencia, que “el cine de arte” y su propio estilo le dictan, a pesar de intentar exponer, de destruir este círculo vicioso de percepción por momentos con el fervor de un activista político, por

⁶³ *Ibíd.* p. 36

momentos con la reflexión tranquila del filósofo, el cineasta, el artista siempre termina venciendo. No obstante no podemos ignorar que detrás de la forma se encuentra intacto el discurso revolucionario de Godard, quien en repetidas ocasiones se ha descrito como un combatiente detrás de la cámara. En este sentido, esta interrogante desemboca también en la naturaleza misma de esta tesis, ¿qué acaso esta no peca en lo mismo que Godard, qué no se está pretendiendo hacer un análisis o una crítica del discurso de Godard con las mismas herramientas que el realizador?

Ciertamente, el problema no se encuentra en si se pretende brindar una crítica definitiva al problema de la percepción y la expresión dentro de *un régimen de identificación de arte* particular, sino, en si existe la posibilidad de que el cine irrumpa y resignifique el *régimen de visibilidad* en el que nos encontramos, sin embargo, vale la pena preguntarse por la validez de los argumentos con los que, al amparo de Rancière, se cuestiona la estructura del film. Es en este punto, en esta endeble encrucijada en la que se encuentran la filosofía y el cine. En otras palabras y recapitulando, el **régimen estético del arte** representa un dominio sobre la sensibilidad que se identifica con la supremacía de la forma sobre la materia pero también con las estructuras y formas políticas. **El régimen estético del arte** es capaz de instaurar la relación entre sus formas de identificación con las formas de la comunidad política; rechazando así toda oposición o negación entre tipos, aparentemente antagónicos, de arte. Este **régimen estético del arte** opera como una *policía de lo sensible*, como *la policía de la visión*, en tanto que regula las formas de la percepción de lo dado y no brinda un lugar o incluso una simple posibilidad para la manifestación del disenso. “**El régimen estético del arte** implica en sí mismo una determinada configuración política, una determinada reconfiguración de *la división de lo sensible*.⁶⁴” El Godard de *Notre Musique* puede ayudar. Su obra, su

⁶⁴ Jacques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinoma, 2005. p. 54

narrativa y su discurso son capaces de abrirse una brecha a través del consenso, de darle una nueva voz a un discurso enterrado, casi extinto y de brindar una nueva y quizá última oportunidad al reencuentro. No pretendo, sin embargo, afirmar que Rancière ve en el cine el camino idóneo para el disenso, Rancière entiende que lo social dentro de una comunidad libre representa todas las manifestaciones posibles de la sensibilidad y se encuentran en un mismo escenario y en un mismo espacio público, donde la experiencia común no distingue como esferas distintas el arte, o la política, o la cotidianidad o la religión. No obstante, los siguientes apartados pretenden analizar las posibilidades de emancipación del **régimen estético del arte** que le son inherentes al cine y cómo éste puede ponerlas al servicio del pensamiento ranciérano.

El purgatorio, la reconfiguración de lo sensible

Como se había adelantado, el grueso del análisis filosófico del filme recae en el segundo reino, el purgatorio, no sólo por razones de importancia filosófica sino por cuestiones propias del film. El purgatorio es donde sucede la acción, es también donde se abre la oportunidad de ejemplificar y analizar el accionar de este nuevo planteamiento sobre la relación entre la relación estética y política que Rancière nos presenta. En este sentido, seguiremos la estructura formal presentada en la introducción y se utilizarán para el análisis cinco secuencias fundamentales dentro de *Notre Musique*.

Comenzaremos afirmando que, sin duda, uno de los elementos característicos de Godard es la búsqueda por dislocar las formas tradicionales de filmación, y como respuesta a esta inusual realización es necesario también adaptar la estructura del análisis, más allá de poder, simplemente, realizar un análisis típico, empezando por la forma y siguiendo con el contenido, es la obra misma la que nos obliga a modificar

nuestro acercamiento, en el cual las categorías fundamentales se ven desbordadas, es decir, debemos hacer un esfuerzo por tratar de escapar de los cánones tan apreciados por la tradición del análisis cinematográfico para poder redimensionar y recontextualizar, esperemos, tanto el film de Godard como el mismo pensamiento de Rancière. Así pues, en un primer momento, encontramos el campo contra campo característico del cine americano y las conversaciones filmadas a cuarenta y cinco grados, prácticamente canónicas en el cine contemporáneo, dos de las estructuras más comunes que el cineasta pretende desmontar. En este sentido, la primera secuencia – el aeropuerto – es una introducción ideal a la forma de modificar tanto las estructuras, en un primer momento y de forma más decisiva, y el discurso en el transcurso de la secuencia. No obstante, la primera secuencia no termina ahí, continúa conforme los protagonistas, Ramos García, Juan Goytisolo, el propio Godard se familiarizan unos con otros, con la ciudad, con su esencia,; es en esta instancia donde se desenvuelve como primer elemento narrativo el discurso del intelectual español, pieza clave en la estructuración del disenso como forma de reconfigurar la realidad; “Matar un hombre para defender una idea, no es defender una idea, es matar un hombre,” sirve de epílogo a la primera crítica de Godard. La falsa noción de pertenencia a una nación igualmente ficticia que lleva a los hombres a morir y a matar por una ilusión patriótica. Por otro lado, la ciudad se abre como un testimonio de la violencia, de recuerdos de guerra, “la violencia”, nos dice, “deja cicatrices profundas de desaliento y desesperanza” pero no sólo deja la marca del pasado, los sobrevivientes, las víctimas son transformadas por siempre, de este tipo de violencia no hay retorno, cerca una forma, un estilo de vida, donde ya no se es sólo otro sino se es “*un Otro*”, una persona marcada, un ser fuera del tiempo y de la historia, exiliado del espacio público. Como hemos mencionado, Rancière fundamenta su pensamiento en la

defensa de la diferencia, de la individualidad y la pluralidad, contrario a las formas de clasificación precalculables que el consenso impone, incluso a las víctimas.

De la misma forma que la obra, debemos romper la linealidad del análisis y saltar al comienzo de la segunda gran narrativa del film; la periodista y su reencuentro con el embajador francés constituyen una aproximación distinta al que, hasta este momento, parece ser el tema central de la obra. Las naciones, la guerra, el estado moldean y esclavizan a los hombres a su forma, a su construcción social y los aleja, los exilia de su propia esencia, ya no existe, aparentemente, forma alguna de tener una simple conversación entre dos hombres. No entre el sobreviviente y el político, no entre la víctima y el hombre justo. Este es un escenario imposible eclipsado por el único acto del estado y su dominio sobre el espacio público, ya no hay otras formas de expresión, simplemente está *la policía*, una construcción simbólica de lo social dentro de la cual sólo existe una identificación de las prácticas con las formas de vida. El significado de esta secuencia, no obstante se extiende más allá de simplemente establecer la indisolubilidad entre el hombre y su representación sino también la imposibilidad de ladear o de bordear esta puesta en escena, estos *mises-en-scènes* del espacio público y encontrar en la intimidad esa posibilidad de escuchar nuevamente, no los grandes discursos y los grandes temas, sino aquellas conversaciones silenciadas y perdidas. “La legitimidad de la autoridad ha residido siempre en la evidencia de una división entre humanidades diferentes. [...] Las formas mismas de la experiencia sensible se encargaban de identificar la diferencia de las funciones y de los lugares con una diferencia de las naturalezas.”⁶⁵

En términos cinematográficos la construcción de la secuencia también tiene una gran relevancia en nuestro análisis. En una primera escena vemos, a modo de

⁶⁵ Jacques Rancière, Sobre políticas estéticas, Contratextos, 2005, p. 26

introducción, una pequeña reunión de intelectuales; en términos objetivos, el espectador podría, a primera vista, afirmar que no pasa nada, no obstante se trata de Godard y nada es accidental. Esta corta escena, no más de cuarenta segundos, rompe el enfoque tradicional, no son los intelectuales, sino los meseros los que están en primer plano, mientras los primeros se encuentran estáticos casi por completo, en gesto social, son los segundos los que conducen la acción, Godard los trae al frente y los hace, aunque sea por un instante visibles y no sólo parte del decorado. Por otro lado, la forma en la que se introduce la reportera viniendo desde la oscuridad, establece también la forma en la que el embajador va y viene por el pasillo ennegrecido dudando si debe o no entablar esta conversación. Por último, esta secuencia continúa dislocando las formas tradicionales de filmar las conversaciones, colocando un *close up*, en primer plano de la protagonista, que sólo se interrumpe con el vaivén del embajador.

Para finalizar, cabe mencionar un tercer aspecto interesante en dicha secuencia, la referencia a Hannah Arendt tampoco es casualidad mucho menos una simple gala de erudición. *Los orígenes del totalitarismo* (1951), libro que se ha convertido en la referencia al hablar sobre las formas totalitaristas especialmente el nazismo y el estalinismo en Europa central y occidental en el siglo XX, funge como un punto de encuentro, en Sarajevo, entre las víctimas de las dos formas totalitaristas, la periodista judía víctima de la primera, la ciudad víctima de la segunda; establece dicho punto común también como una manera de posibilidad de la reconciliación y el reencuentro, y por ende del perdón, no con el enemigo sino con nosotros mismos. Por último, no hay que pasar por alto la afirmación clave del embajador: “el sueño del individuo es ser dos, el del estado es ser uno”, ya que para Rancière es fundamental poder distinguir esto dentro de la diferencia entre *la política* y lo **POLÍTICO** expresado en el Estado, “The principal function of politics is the configuration of this proper space (police). It is to

disclose the world of its subjects and its operations. The essence of politics is the manifestation of dissensus, as the presence of two worlds in one.⁶⁶” Se hace presente, entonces, la crítica a la absolutización y se rescata la importancia de la pluralidad y la diversidad.

La tercera secuencia, la biblioteca en ruinas, representa el punto clave del film desde un punto de vista filosófico, es en ella donde cobra fuerza y se ejemplifica de forma más clara, el discurso disidente de Goytisolo y la estética disruptiva de Godard. En primera instancia, tenemos la biblioteca en sí, semivacía y apenas en pie, que sirve como el escenario perfecto para una serie de monólogos reflexivos que, inspirados por el ambiente, acompañan con su narración a las imágenes. Desde el punto de vista cinematográfico sus espacios abiertos dilatan el tiempo, encarnan la desolación y el abandono, con la pequeña mesa del viejo curador en el centro separada de todo, con sólo un montón de libros apilados a un extremo. Desde el discurso de Godard, representa el momento climático de su tributo a la literatura desde, como él mismo afirma, “el arte que la destruyó”. Desde nuestro análisis funge como un lugar público para el reencuentro y la reconstrucción de lo sensible, como analizamos a continuación, es el escenario para una puesta en escena casi teatral de posibilidades de percepción. La reflexión sobre la era moderna de Goytisolo es un ejemplo perfecto, que casi habla por sí sólo, de la filosofía de Rancière: “si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación”. Esta afirmación es de capital importancia para toda la tesis, representa, sin más, la posibilidad misma del arte de impactar y modificar radicalmente el espacio público, las relaciones sociales y el reino de la percepción, en ella se juega el

⁶⁶Jaques Rancière, *Ten thesis on politics*, tesis número ocho. “La principal función de la política es la configuración de un espacio propio, es el revelar el mundo de sus sujetos y sus operaciones. La esencia de la política es la manifestación del disenso como la presencia de dos mundos en uno.”

planteamiento de Rancière de que “la relación entre estética y política es la manera en las que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y su reconfiguración”⁶⁷, es una manera clara de contrarrestar *la policía de la visión* que ejerce el consenso. El intelectual español entiende perfectamente la necesidad de luchar por crear formas distintas de manifestaciones que permitan nuevas formas de percibir y ser percibido, donde la clave es “la indeterminación” como instrumento y fuente de creación, el disenso se hace presente como posibilidad de romper con **el régimen estético del arte**, pero también como una forma de lo **POLÍTICO** para terminar con *la policía*. A partir de este momento, el resto de la secuencia continúa con la denuncia y con el reclamo de los exiliados por su lugar en el imaginario colectivo: de forma social, al ser traídos del exilio, de forma histórica al serles devuelta la palabra; representa formas de intervención en lo sensible que permiten su reinvención. Es decir, toda esta secuencia, en un segundo plano, constituye ella misma un acto de creación indeterminada, Godard encarna la posibilidad del cine de irrumpir en el consenso esteticista del arte logra arrancarles a los protagonistas de su film la voz redentora de su discurso.

A partir de este punto y hasta su fin, la secuencia encuentra un tercer momento fundamental, la aparición de los indígenas americanos ejemplifica de forma impecable lo que Rancière afirmaba como devolver la voz al inaudible, “en hacer visible lo aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.”⁶⁸ Su irrupción en la historia casi como fantasmas recuerda, como habíamos adelantado, una puesta en escena teatral donde se disloca o se interrumpe la narración lineal de la historia con personajes que distorsionan el continuo temporal del film. En este sentido, su demanda es clara, “es momento de

⁶⁷ Jaques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos p. 19

⁶⁸ Ídem.

vernos” como uno de ellos expresa “cara a cara, como extraños en la misma era, como extraños en la misma tierra”. En términos cinematográficos la forma en la que está filmada esta escena, además de seguir con el tradicional encuadre de Godard durante la conversación, recurre a un plano abierto y a una cámara fija, rompiendo con el protagonismo de la cámara y el montaje, regresando al plano su primitivo carácter espacial y convirtiéndose simplemente en un testigo, contrario a lo que sucede en otras secuencias, en esta Godard deja a lado su protagonismo y su narrativa propia y se sitúa como espectador, como el testigo “perfecto” al que hace tiempo había renunciado. En esta secuencia, el problema no uno de campo, de fuera de campo, o contracampo, “no es un problema de cámara que dependería aún del arte de la relación. No se trata de la cámara sino del cine. Se trata del artista, de lo que el artista como tal puede mostrarnos: no es un juego de campo y contracampo, de voz *in* y de voz *off*, sino un fuera-del-lugar, es decir, en términos subjetivos, su conversión.”⁶⁹

Siguiendo nuestro recorrido de *Notre Musique*, toca el turno al encuentro entre la periodista y el intelectual y poeta palestino Mahmoud Darwish. En ella, se cristaliza de forma clara y precisa el desvanecimiento entre los límites convencionales de los géneros cinematográficos. Los reinos, antes opuestos, de la ficción y el documental, se funden ahora en una sola escena donde el poeta es entrevistado por un personaje ficticio. Se da una interacción casi única entre un personaje actuando y una persona respondiendo. Por otro lado, el tema central de la conversación hace un eco casi perfecto en la filosofía de Rancière: “quien imponga su historia, heredará de la tierra las palabras”, representa una forma impecable de expresar la falta de discurso del vencido, el pueblo oprimido es expulsado de la historia, desterrado de la literatura, robado de su propia poesía y su legado. En este caso se trata del pueblo palestino, pero el principio es universal,

⁶⁹ Jacques Rancière, *Breves viajes al país del pueblo*, Nueva visión, 1991, p. 97

aquellos oprimidos no sólo son invisibles en el espacio simbólico, en la experiencia común, también son invisibles en la historia, son pueblos e individuos que sobreviven aferrándose tan sólo a unos cuantos jirones de su historia y su pasado, ya sea en las concentraciones de nativos americanos, o en los campos de refugiados o en las comunidades indígenas latinoamericanas. Estas personas, ven reducida su naturaleza casi a sólo especímenes de humanidad, arrancados completamente del pulso del presente, se les niega también la posibilidad de participación hacia el futuro. “Esa desaparición está a la orden del día en las múltiples interpretaciones del arte del siglo XX como testimonio de lo irrepresentable de la catástrofe totalitaria. Y aparece también en la tendencia actual de disipar los conflictos de la política en una lógica global de la catástrofe, de la excepción o del terror, donde se manifestaría algún destino inexorable de la humanidad moderna.⁷⁰” En este sentido, es clara la identificación de la crítica de Darwish a través del lente de Godard, con la filosofía de nuestro autor.

La quinta secuencia, el encuentro de Godard con los estudiantes de cine, es el momento en el que, por primera ocasión vemos al realizador como invitado en su propia obra, puesto en el primer plano y conduciendo el discurso. El tema central de la secuencia, el texto y la imagen, nos refiere a tres momentos independientes; el primero, el de la imagen de lo sagrado, recuerda la historia de Bernardette y la Virgen, en la que su representación no presenta ningún fondo, o perspectiva, ninguna ilusión. “La imagen es felicidad pero a su lado yace el vacío y todo el poder de la imagen sólo puede surgir convocándolo.” El propio director sostiene que dicha idea proviene de concebir la imagen cinematográfica como dotada de pasado, de presente y de futuro. Esto es, existen tres imágenes presentadas, o una misa imagen que se presenta en tres momentos, este fenómeno constituye la posibilidad de entender el significado de la imagen como

⁷⁰ Jacques Rancière, *el inconciente estético*, del estante editorial, 2006, p. 15

surgiendo del compendio de las tres, como emergiendo de sus límites y sus uniones. Sin embargo, de estas imágenes pasadas, presentes y futuras, sólo una, sólo aquella que apenas se vislumbra entre los pliegues, entre los bordes, es real. Es real como producto de lo que atraviesa estas tres imágenes, de lo que permanece en el fondo y sólo emerge entre sus grietas. En este sentido, Godard también identifica el surgimiento de ésta imagen, apenas perceptible, con la “imagen que no se ve”, con aquella que sólo entrevemos. La que se ve rodeada del vacío, ya que sólo éste permite hacerla perceptible. Continuando con esta línea, el director analiza el campo contra campo, ya habíamos afirmado que evita en la filmación de sus obras dicha forma de contrastar imágenes ya que representa en términos absolutos la imposibilidad de entender las imágenes al presentar como la misma filmada o fotografiada dos veces, esta concepción proviene de una manera particular de entender el encuadre, ya que “el encuadre opera unas veces como una cache móvil con arreglo al cual todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica, y otras como un cuadro pictórico que aísla un sistema y neutraliza su entorno.⁷¹” En este sentido, el problema se vuelve crítico cuando se confunde imágenes de la realidad, el caso que ejemplifica con el pueblo judío alcanzando la ficción y el pueblo palestino el documental. No obstante, en las palabras de Godard, en esa calma y en esa tranquilidad también se esconde un sentido de advertencia o al menos un reconocimiento de peligro. La forma en la que utilizamos las imágenes, en la que las signamos, y las dotamos de significado representa también la transformación del mundo y la imposibilidad de ver más allá de lo que nosotros mismos nos imponemos. ¿Algún día lograremos ver a Palestina más allá del documental? También en nuestra forma de construir socialmente una imagen establecemos los límites de su percepción. Esto es lo que Godard parece afirmar cuando

⁷¹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, Paidós, 1984, p. 32

señala que “el campo del texto había ya recubierto el campo de la visión, lo imaginario: la certidumbre, lo real: la incertidumbre”. Godard no es ajeno a este efecto y entiende que los discursos nos alejan de las cosas, y las transforman. Sabe que lo imaginario es la naturaleza del cine, sea ficción sea documental, siempre, por el simple hecho de ser filmado, se modifica y se nutre de un sentido ajeno, el del realizador, el del contexto, el del nombre en la sala del museo, pero aún así, quizá en un último acto heroico nos dice: el principio del cine es ir hacia la luz y dirigirla sobre nuestra noche, nuestra música. Godard le da sentido a las preocupaciones de Dreyer o Bresson y “quizá venga a confirmar que la imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible.⁷²”

La última secuencia, que compone la totalidad de este análisis filosófico-cinematográfico, realmente comienza con las últimas escenas del encuentro de Godard con los estudiantes de cine. Olga, la joven franco judía sobrina del traductor Ramos García, se encuentra en el público, la cámara, mientras recorre de lado a lado las filas de estudiantes, la enfoca momentáneamente. Su rostro un tanto desencajado y perdido, absorbe con calma las palabras del maestro francés. “¿Y la liberación, y la victoria? Ese será mi martirio, esta noche estaré en el paraíso”. Con estas palabras, quizá deba decir, con estas imágenes, Godard va introduciendo poco a poco la otra narrativa ficticia de la película; nuestro director utiliza el mismo principio que enunciaba con el castillo de Hamlet, donde el campo del texto ha recubierto el campo de la realidad, y lo aplica a su propia recreación de la historia de Olga, que emana de los bordes de la participación de Godard – que desaparece en el segundo plano – ocultada por la ficción que ayudó a construir.

⁷² *Ídem.*

En este sentido, el valor específico de la historia de Olga y en particular de la secuencia final – el encuentro entre ella y Ramos García – no simplemente se limita al discurso que encierra, sino que se entiende en función del lugar mismo que ocupa, tanto en la obra como en la perspectiva general de Godard sobre el cine. Desde el punto de vista de la obra tiene un peso particularmente importante ya que sirve para conectar y abrir el tercer reino, sin embargo, realmente su valor en términos narrativos no parece ser muy relevante; ciertamente, en términos formales no aporta nada nuevo a lo ya analizado y en términos del contenido, la conversación, básicamente, gira en torno a las causas y al significado del suicidio. “Suicidio es el único problema filosófico verdaderamente serio” la referencia al *Mito de Sísifo* de Camus, aunque interesante, bien escogida y fundamentada, no representa verdaderamente un análisis filosófico profundo, ya muchos se han hecho al respecto y no tiene una relación significativa con una nueva teoría de la sensibilidad. La pregunta importante no se centra ahí, el valor de la secuencia y por qué la escogí va más allá del problema del suicidio *per se*, se extiende al mismo principio que nos cuestionamos, al comienzo de este capítulo, en el purgatorio. La construcción social sobre el valor de la vida, lo terrible de la muerte, el terror de morir, el otro mundo, “cualquier persona puede actuar como si no le importara Dios, sólo que nadie la intentado”, Godard en voz de Olga no sólo pone en discusión la forma en la que signamos la vida y la muerte, sino también, las causas que nos conducen hacia estas afirmaciones. Nos dicen que millones han muerto pero “por otras razones, siempre con terror, nunca para acabar con el terror”, con esta frase de cierta manera rompe con el imaginario colectivo de la muerte, no como el fin de la vida sino como otra cosa aparte, una negación inexistente, un tanto abstracta, es en esta concepción sobre la muerte en la que se encuentra la posibilidad de una lectura rancièriana, recordemos que si el terror es la categoría fundamental en *la policía*, lo

irrepresentable lo es para el **régimen estético del arte**, con esto se pretende entablar una conexión entre la irrepresentabilidad de la muerte como tal, tanto en el pensamiento de Olga como en la plástica de Godard, y el terror que instaura la posibilidad misma de existir bajo un régimen de sensibilidad que lo hace su arma principal para instaurar el consenso y desaparecer la pluralidad. Es decir, en tanto se mantenga el régimen imperante y se procure el arte de lo irrepresentable existe en el discurso de Godard al referirse a la muerte, al suicidio, al terror y al exterminio, “una imposibilidad que encubre una prohibición. Pero esta misma prohibición mezcla dos cosas: una proscripción que recae sobre el acontecimiento y una proscripción que recae sobre el arte.”⁷³

No obstante, lo más importante de esta secuencia, es lo que deja entrever del pensamiento de Godard sobre el cine. Él mismo se considera una especie de judío del cine, actuando desde la periferia, con la carga profética de su propia historia. El valor de esta secuencia sólo puede entenderse si comprendemos la historia completa de su personaje y para ello debemos extendernos hacia el paraíso. Debemos dejar el purgatorio y nuevamente enfrentarnos a un tipo distinto de análisis.

Paraíso, el cine y la génesis de una nueva sensibilidad

El paraíso, el tercer reino, representa la forma en la que el realizador ata los cabos sueltos y en la que expresa una visión idílica del cielo. Olga al verse presa del sufrimiento y el terror, decide “por la paz y no por la guerra”, fingir un posible atentado

⁷³ Jaques Rancière, *el viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, 2005 p. 37

terrorista en Israel en el cual la policía la asesina mientras intenta meter la mano a una bolsa llena de libros. Olga despierta en un jardín, deambula sin rumbo y encuentra compañía, se sienta a leer, pasea un rato, al fin, es el lugar – custodiados por marinos norteamericanos de los cincuenta – donde puede dejarse ir y al fin cerrar los ojos. En el paraíso Godard va más allá de simplemente cerrar el ciclo del film, el mensaje que subyace a esta versión orgánica del cielo corresponde a una noción, frecuentemente expresada por el realizador, de regreso a las formas naturales entendidas no como la naturaleza en sí, sino como formas naturales de la imagen. Frente a la maquinaria y a las formas de la estética cerrada, rígida, bélica, en contraste con las secuencias sincopadas, discontinuas, abrutadas, Godard ofrece imágenes abiertas, encuadres móviles, secuencias continuas que inauguran formas distintas de percibir la imagen en sí misma. No obstante, en el caso particular de este análisis no entraremos en la profundidad del reino como tal, simplemente resaltaremos la importancia de la narración de la muerte de Olga como una lapidaria inscripción en el pasado, no es sólo una forma minimalista de filmar, sino también una forma pragmática de concebir la escena, Olga ha dejado de ser, ha dejado el mundo, ha sido relegada a la forma pasada. En este sentido otra característica interesante es la analogía entre el jardín de Godard y el cielo, dejamos a nuestro autor, como a Olga, en su propio paraíso.

Recapitulemos entonces. En *Notre Musique* existen elementos que la vinculan al pensamiento del filósofo francés. No obstante, hemos dicho que existe en Godard un compromiso con “el arte crítico⁷⁴” y con las nuevas posibilidades de regresar al exiliado, de dotar de voz al silenciado y de recuperar un espacio público en ruinas, sin embargo el director es también víctima del **régimen estético del arte** del cual no

⁷⁴ Recordemos que aunque en Rancière no exista una defensa del arte crítico, sino más bien una exposición de su evolución dentro del régimen estético del arte. En Godard sí se hace presente una preocupación por establecer un arte desde la periferia comprometido con la transformación radical de la sociedad.

puede escapar del todo. El arte crítico tiene como objetivo hacer manifiesto los mecanismos de dominación para traer al espectador al primer plano y hacerlo protagonista de la transformación del mundo, esto queda claro, al igual que la manera en la que decididamente nuestro realizador lo ha empleado como el principal vehículo para su discurso. El arte crítico es propiamente el arte que actúa o mejor dicho que opera en la frontera y en la tensión de las políticas estéticas, se manifiesta como el punto de inflexión que atraviesa en un vaivén la frontera misma entre el mundo del arte y el mundo de la mercancía estetizada del mercado. No obstante, el cine, realizado desde los horizontes de una industria cultural no puede librarse de todo de las ataduras preceptuales del **régimen estético del arte**, por ende, se encuentra inevitablemente ligado a ciertas formas de expresión y a la construcción de determinados imaginarios sociales de los cuales no puede escapar, pero dentro de estas mismas ataduras yace la clave de su liberación. En este sentido “la estética de lo sublime que pone al arte bajo el signo de la deuda inmemorial contraída con otro absoluto [...] totalmente alejado del mundo de la equivalencia mercantil de los productos”, y a la “estética relacional como que reafirma la idea esencial de que el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común⁷⁵”, dejan de ser antagónicas y convergen en un mismo ideal de arte o de expresión artística la de la “convergencia hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyan las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos”.⁷⁶ En este sentido, la razón por la cual no se realiza un análisis profundo de este reino es simple, este apartado está dedicado a la exploración del cine en general, tanto como industria de entretenimiento como obra de arte, y a su capacidad para

⁷⁵ *Ibíd.* p. 17

⁷⁶ *Ídem.*

expresar una nueva teoría de la sensibilidad, para instaurar un nuevo régimen de visibilidad incluyente e inventivo, que rescate el disenso, la pluralidad y los exiliados.

El cine es un arte establecido desde los horizontes de la reproductibilidad, no ceder su valor sobre un original, no es esclavo de las formas de representación y no se identifica con una forma de dominación particular; el cine está al servicio de todos por igual, tanto puede manifestar las formas de expresión disensuales más puras, como bien puede representar el arma consensual más impenetrable. El cine va más allá de sólo mostrar el trastorno de los tiempos y la repetición de lo indecible, el cine se refiere al acontecimiento, es claro que en el cine algo pasa. Contraria a las visiones más primitivas del cine, éste ya no responde a las demandas de testigo privilegiado, “el cine ya no es el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión, sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad, un órgano que habrá que perfeccionar.”⁷⁷ No obstante, el cine enfrenta un problema serio, se le acusa de una traición imperdonable, se le cuestiona hasta centro mismo de su esencia. El cine desde su nacimiento ha tenido que cargar con la ilusión y la promesa de su presencia, “ahí donde tiene lugar algo – nacimiento o muerte, banalidad o monstruosidad –, hay imágenes que el cine tiene el deber de captar.”⁷⁸ Es esta promesa de testimonio la que acompaña siempre al cine. La realidad es otra, absorbido por la industria de la ficción el cine ha dejado el camino del acontecimiento y se ha decantado por el entretenimiento, por la enajenación. En él ya no se encuentran el poder de la palabra silenciosa y de la representación de su imagen; desde hace tiempo el cine “ha consentido rebajar el infinito de los susurros del mundo y de sus formas parlantes a esas historias estandarizadas de sueños que se acoplan a los sueños de los hombres, haciendo circular en las salas oscuras los dos grandes objetos

⁷⁷ Gilles Deleuze, op. cit., p. 21

⁷⁸ Jaques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Paidós comunicación, 1984. p. 170

del deseo: las mujeres y los fusiles.⁷⁹ Sin embargo, existe en la expresión cinematográfica la posibilidad de redención, dejar atrás la carga de la presencia y adjudicarse el papel de reinventor. El cine con sólo mirar transforma, la realidad proyectada a través del ojo de la cámara no es la misma, no existe una identificación entre la imagen y la realidad, el cine es capaz de modificar e impactar la visibilidad exactamente por esto. Es un proceso de reinención y de imaginación, el público reinterpreta la película, la resignifica, pone en ella cosas que no estaban ahí. “¿Qué otro arte tuvo un sueño más altivo, a la vez más poético y más real?”⁸⁰. La posibilidad del cine de ser un vehículo para *las políticas estéticas* radica en la naturaleza misma de su esencia, es un elemento abierto, que inaugura un propio espacio y tiempo y que es capaz de configurar los códigos de visibilidad de forma distinta. El cine tiene, entonces, a la invención y a la imaginación en su centro, trasciende y resiste el análisis sobre sus formas y prácticas y supera los cánones artísticos que rigen el resto del mundo del arte, en este sentido, qué mas decir que lo que el mismo Rancière afirma “el cine no es ni un arte ni una técnica, es un misterio⁸¹”

⁷⁹ *Ibíd.* p. 210

⁸⁰ Séverin-Maris, cit. por Abel Gance, *Le temps de l'image est venu*, París 1927

⁸¹ Jaques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005, p. 51

Conclusión

¿Acaso es posible romper con las formas de dominación y las pretensiones absolutizadoras que signan nuestro presente? ¿Es posible terminar con ellas y no simplemente denunciar sus efectos? Bajo la lectura de Jacques Rancière es posible encontrar una salida, es posible apostar por nuevas formas de participación, nuevas maneras de estar con el otro y formas distintas de vivir la experiencia común. Es cierto que las formas de las comunidades políticas de hoy se ordenan alrededor de regímenes políticos y Estados comprometidos con las formas consensuales de expresión y establecen a ***la policía*** como *la división de lo sensible* imperante. Esta ***policía*** que establece el consenso como la forma de la experiencia común en la cual sólo existe una única manera de responder, una única manera de pensar y una única manera de percibir un objeto dado, constituye un espacio público dividido, donde cada esfera es una entidad cerrada perfectamente tipificada e identificada simplemente por las prácticas de sus formas de vida y lugar dentro de la sociedad. Bajo un régimen policial, no existe lugar para el desacuerdo como forma de expresar la diferencia, las clases dominantes, los trabajadores, los obreros y los campesinos, componen un universo social dentro del cual no existe posibilidad de dislocar las relaciones de poder. Por ejemplo, los limpiaparabrisas de las grandes urbes, son seres que desempeñan una función y que, sin embargo, no se les considera parte de la sociedad, no por una cuestión de clasismo, racismo u opresión, sino por una cuestión de percepción, son simplemente invisibles ante los ojos de aquellos que habitan el espacio simbólico de lo social. Aquellos que habitan en el no-lugar, por el hecho de habitar el espacio material, están fuera del espacio público entendido como el lugar simbólico para la participación.

En este sentido, el pensamiento de Rancière no se limita a desenredar la causas ni en combatir sus efectos, nuestro autor propone una nueva manera de concebir *la política* que asegure la existencia y la defensa de la pluralidad, la individualidad y la diferencia. Mediante la introducción del disenso como forma básica y fundamental para la participación política, el filósofo es capaz de abrir la posibilidad para nuevas formas de percepción, el tema central en el planteamiento político de Rancière es crear una nueva teoría de la sensibilidad que permita establecer nuevos marcos preceptuales, separa la sensibilidad de la “sensibilidad misma” y devolverle la voz y el lugar a los excluidos. “La esencia de lo **POLÍTICO** consiste en perturbar este acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes⁸²” y el estado. Las formas de expresión disensuales permiten establecer un nuevo horizonte desde el cual percibir y establecer el espacio público, en el que se hagan visibles distintas formas de individualidades y donde se invite al desacuerdo y se reconozca la diversidad.

Por otro lado, si Rancière pretende establecer una división de lo sensible basada en el disenso tiene que extender su planteamiento al reino de lo estético en donde, **el régimen estético del arte**, opera de la misma forma que *la policía*, como una *policía de la visión*. El problema aquí “consiste en pensar la relación entre las creaciones estéticas y las políticas estructuralmente implicadas por el régimen estético del arte. La relación entre política de la estética y estética de la política se da en escenarios tipificados. Se da en un escenario clásico de acompañamiento donde una manera de representar parece adecuada para la acción colectiva disensual.⁸³” En este sentido, el proyecto rancièriano

⁸² Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Contratextos, 2005. p. 56

⁸³ *Ídem*

pretende crear un nuevo régimen de visibilidad donde las prácticas y las formas del arte y la expresión artística ya no estén consignadas a los espacios establecidos, a las esferas cerradas de consumo, donde su valor ya no este ligado a su valor en el mercado. Pretende un régimen que no rija, un régimen de la apertura hacia las posibilidades del arte. Rancière se da cuenta que es la labor del arte llevar las formas disensuales hasta donde lo **POLÍTICO** es incapaz de llegar. Propone un escenario de encuentro donde se manifieste “un arte que crea esas formas materiales de la comunidad emancipada que la disensualidad política es incapaz de llevar a cabo, repudiando las apariencias de *la política* en beneficio de la realidad de los cuerpos en su lugar y en su función⁸⁴”. Con la unión entre las formas de la política y las formas de la estética, Rancière encuentra una alternativa a *la policía* y al consenso, pretende crear una división de lo sensible donde se superen las denuncias acalladas por las formas de dominación del Estado:

“El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual sean puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupe de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstruir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia.⁸⁵”

Cuando se superan las críticas a las formas de las comunidades políticas en la actualidad y se ve más allá de la posibilidad de sólo reconfigurar el espacio público, aparece la necesidad de reinventar un nuevo espacio de encuentro y de expresión. Las políticas estéticas planteadas por Rancière corresponden a una manera de entender la realidad como una entidad abierta, donde se eliminen las esferas que dividen el horizonte social y se de un lugar de encuentro común. Donde las posibilidades de expresión y el

⁸⁴ *Ibíd.* p. 57

⁸⁵ *Ibíd.* p. 62

reconocimiento sean los mismos para todos, donde se deje de contar al otro sólo como la cuenta del incontado, donde realmente todos cuenten por igual. “Reedificar un espacio público dividido, restaurar competencias iguales: estos dos objetivos, a veces planteados como alternativos, a veces entrelazados uno con el otro, definen bastante bien el espacio en el que las políticas estéticas de hoy intentan contrarrestar la despolitización consensual en lugar de remediar los males que produce.”⁸⁶

Es esta la esencia de la nueva teoría de la sensibilidad y de la visibilidad que Rancière propone y que se defiende y analiza en el curso de este trabajo, ahora es momento de brindarle un medio de expresión. Es necesario, para poder entender la significación de los planteamientos rancièrianos darles un lugar para su manifestación; en este sentido, es cierto que el filósofo no privilegia una expresión artística o una manifestación cultural particular, que entiende que las posibilidades de creación disensual están presentes en todas las formas posibles de arte; incluso la aparentemente insalvable diferencia entre una estética relacional, comprometida con el espacio social y con el impacto al espacio público, y una estética sublime, separada completamente de la esfera de *la política*, no tiene, bajo su análisis, importancia alguna. Tanto las artes clásicas como las manifestaciones populares, el arte urbano, hasta el arte efímero tienen un mismo fin, un mismo propósito, “ése es el trabajo común del arte y la política: interrumpir ese desfile, esa interminable sucesión de palabras que dejan ver imágenes e imágenes que hablan, imponiendo la credulidad como música del mundo. Es preciso dividir en dos el Uno del magma representativo: separar palabras e imágenes, dejar que las palabras sean oídas en su extrañeza, dejar que las palabras sean vistas en su absurdo.”⁸⁷ En nuestro caso, utilizamos al cine como el vehículo para la puesta en escena de estas nuevas políticas estéticas. Para llevar a cabo nuestro propósito

⁸⁶ *Ídem.*

⁸⁷ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Paidós comunicación, 2004. p. 170

escogimos la película del realizador francés Jean-Luc Godard, *Notre Musique* no sólo por la naturaleza misma del film, en la cual están claramente presentes características que se entrelazan perfectamente con los planteamientos de Rancière, sino además por la relación que guardan entre sí el realizador y el filósofo. *Notre Musique* es sin duda una obra singular, que no puede ser encasillada fácilmente en los límites convencionales de la cinematografía tradicional. Su narrativa discontinua, la intensidad de su discurso y el contraste de sus imágenes, abren la posibilidad de encontrar nuevas formas de entender el cine y nuevas maneras de comprender su impacto. Tanto Rancière como Godard entiende la posibilidad de la imagen de reconfigurar la realidad, de inaugurar un espacio y un tiempo propios, de traer al primer plano al exiliado. *Notre Musique* es un ejemplo de un cine y una expresión artística guiada por el disenso, en la cual las formas de dominación que acallan las voces del oprimido se desquebrajan dándole, a través de sus grietas y sus bordes, lugar a manifestaciones que no eran visibles ni audibles, es un film que pretende dislocar y trastocar las categorías tradicionales, tanto en su estructura como en su discurso, Godard impone un sello crítico al consenso, al dominio, a la indiferencia, a lo irrepresentable y logra un ejemplo claro, simple y brutal, de un cine hecho desde la periferia con las formas de expresión de lo **POLÍTICO** y del disenso en su centro.

Sin embargo, Rancière advierte un problema fundamental en el presente del cine, problema al que Godard no es ningún extraño. Ciertamente como afirma el filósofo;

“En la víspera de su centenario, el problema del arte cinematográfico es hoy básicamente fácil de enunciar: ¿es posible que pase algo que no esté ya en el anuncio? Por lo general, basta con ver en el andén, al ritmo del subterráneo que se detiene y vuelve a arrancar, el anuncio exhibiendo las perspectivas en contrapicado del terror o el hormigueo multicolor de lo cómico, para saber que

sobre la pantalla no pasará nada que exceda las significaciones ilustradas en lo chato de la pared.”

El cine ha perdido su posibilidad de impactar en el mundo y en la realidad, de modificar y recodificar el espacio público. Las alternativas a las formas del cine comercial dominado por las grandes productoras y los mercados del entretenimiento, ya son parte ellas mismas de un sistema que las tiene perfectamente presupuestadas. Es decir, mientras el cine se debate entre nuevas tecnologías, nuevas maneras de entrar en el mercado, el discurso, el desacuerdo, y “la pureza” en las formas del cine, ha sido absorbido y ordenado cuidadosamente bajo el rubro “cine de arte” con sus propios códigos de representación, su propio público y su propio mercado. Además el cine, se encuentra en sí mismo frente a una encrucijada; cuando renuncia a su condición de testigo absoluto y privilegiado, dándole paso a la invención de su discurso el cine teje los hilos de la telaraña que lo apresa. “El cine ha sido un traidor en su incapacidad de estar allí y captar esas imágenes. Pero si lo hizo quiere decir que ya lo había hecho antes. Había librado sus poderes de palabra silenciosa a la tiranía de las palabras, la potencia de sus imágenes a la gran industria de la ficción, a la industria del sexo y de la muerte que sustituye nuestra mirada por un mundo ilusoriamente acorde con nuestros deseos.⁸⁸” No obstante, el cine es capaz de emanciparse de esta denuncia prematura, mediante a este tipo de cine, uno que deliberadamente rompa con las estructuras y con los cánones establecidos, un nuevo cine donde entrelazados con la ficción se hagan presentes esas voces y esos sujetos de los que el cine tiene que dar cuenta. Un cine que albergue en su esencia las pretensiones de pluralidad y defensa de la individualidad que las políticas estéticas de Rancière proponen y que puede librarse del estigma de testigo y de la condena por traición. En este sentido, Godard “quiere demostrar que si el cine traicionó su función profética respecto al futuro, es que había traicionado su función de

⁸⁸ *Ibíd.* p. 210

presencia en el presente. No reconoció la naturaleza redentora de la imagen.⁸⁹” Son estas funciones las que Rancière y *Notre Musique* pretenden rescatar, es esa redención la que este ensayo aspira manifestar.

⁸⁹ *Ibíd.* p. 211

Bibliografía

- Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo* [Trad. Irene Agoff], Ediciones Nueva Visión, 1991, pp. 89-109.
- ----- . *El inconciente estético* [Trad. Silvia Duluc], 1era reimp., Del estante editorial, Argentina 2006.
- ----- . *La fábula cinematográfica* [Trad. Carles Roche], Paídos comunicación 159 cine, España 2005, pp. 167-181 y 197- 217.
- ----- . *Sobre políticas estéticas* [Trad. Manuel Arranz], Museu d' Art contemporani de Barcelona, Editorial Contratextos, España 2005.
- ----- . *El viraje ético de la estética y la política* [Trad. María Emilia Tijoux], 2da edic. Palinodia, Chile 2007.
- ----- . *Ten thesis on politics* [Trad. Davide Panagia], en Theory and Event volume 5, issue 3, 2001, Project Muse, The Johns Hopkins University Press.
- ----- . *Who is subject to the rights of men?*, en The South Atlantic Quarterly, volume 2, issue 3, Duke University Press.
- ----- . *Comment and responses*, en Theory and Event volume 6, issue 4, 2003, Project Muse, The Johns Hopkins University Press.
- Panagia, Davide, Rancière Jacques. *Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière*, Diacritics, Volume 30, Number 2, 2000, pp. 113-126
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine 1* [Trad. Irene Agoff], Paídos comunicación cine 1, España 1984.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Al final de la escapada, Jean-Luc Godard*, Octaedro, pp. 23-39, España 2006
- Sabine, George H. *Historia de la teoría política* [Trad. Vicente Herrero], 7ma reimp. Fondo de Cultura Económico, México 2006