



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS  
COLEGIO DE PEDAGOGÍA

Cine y emancipación desde el  
pensamiento de Jacques Rancière: una  
reflexión crítica a la pedagogía

TESIS

Para optar por el grado de Licenciada  
en Pedagogía

Presenta:

Betsy Nayelli Contreras Villalobos

Asesor:

Dr. Roberto de Jesús Villamil Pérez





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.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por brindarme todos los medios necesarios para concluir mi paso por la Universidad, apoyarme en mis objetivos y sueños. Muchas gracias Alberta y Ernesto, por guiarme, aconsejarme y amarme siempre.

A mi asesor, el Dr. Roberto Villamil, por darle la oportunidad a estos temas para ser desarrollados con la pasión e importancia que merecen en nuestro Colegio. Cada una de sus clases sobre cine me animó a emprender esta aventura intelectual.

A mi hermano Emiliano, por ser mi lector más asiduo y ayudarme en la presentación de mis ideas.

A mis amigos: Dulce, Ana, Luisa, Yuka, Valeria y Armando, por todo su apoyo que directa o indirectamente aportó a mi proceso personal e intelectual. Sus palabras y ánimo fue imprescindible para iniciar y acabar este ciclo.

A mis sinodales: la Dra. Ana María Valle, la Dra. Sonia Rangel, la Dra. Esther Charabati y el Lic. Gabriel Macías por su tiempo y comentarios para mejorar este trabajo.

A cada uno de los profesores y colegas que me brindó algunos minutos de su tiempo para comentar mis primeras e inacabadas ideas del tema. Facilitándome bibliografía, recomendándome filmes, permitiéndome tomar clases adicionales o incluso refutándome la viabilidad de mi proyecto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Filosofía y Letras, por contribuir a mi formación.

A cada espectador y creador que parte de la igualdad de las inteligencias y sigue buscando la emancipación en la educación, en el arte, en el cine, en cada rincón de este mundo.

**Con dedicación especial**

**A mi padre y a mi madre, por todo su apoyo, esfuerzo, paciencia y amor.**

**A mis hermanos, por disfrutar conmigo tantas horas de imagen y  
movimiento.**

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>Justificación.....</b>	<b>7</b>
<b>Planteamiento del problema .....</b>	<b>10</b>
<b>Objetivo General.....</b>	<b>12</b>
<b>Metodología .....</b>	<b>12</b>
<b>1 Introducción al trabajo filosófico de J. Rancière: estética y política.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Sobre política y policía .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2 El problema de la estética .....</b>	<b>27</b>
<b>1.3 El reparto de lo sensible. ....</b>	<b>40</b>
<b>1.4 Los regímenes del arte.....</b>	<b>46</b>
<b>2 El cine como dispositivo del régimen estético del arte.....</b>	<b>54</b>
<b>2.1 Entre amateurismo y cinefilia .....</b>	<b>56</b>
<b>2.2 Las particularidades del cine como parte del régimen estético .....</b>	<b>60</b>
<b>2.3 La fábula y la imagen. ....</b>	<b>66</b>
<b>2.4 Los filmes, los directores y el análisis cinematográfico. ....</b>	<b>70</b>
<b>2.5 La lógica pedagógica en el cine. ....</b>	<b>83</b>
<b>3 La emancipación intelectual y su relación con la formación.....</b>	<b>90</b>
<b>3.1 Sobre el maestro ignorante .....</b>	<b>91</b>
<b>3.2 Sobre el espectador emancipado.....</b>	<b>97</b>
<b>3.3 Entre igualdad y emancipación.....</b>	<b>103</b>
<b>3.4 La aventura intelectual de ver y sentir el cine.....</b>	<b>114</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>128</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>141</b>

*Me gusta el cine. El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos*

—**Antoine Marie Joseph Artaud**

*Todos los hombres son intelectuales, uno por lo tanto podría decir: pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales... Esto quiere decir que, aunque se puede hablar de intelectuales, no se puede hablar de no intelectuales, porque los no intelectuales no existen... Cada hombre, finalmente, fuera de su actividad profesional, lleva a cabo de alguna forma, una actividad intelectual, es 'un filósofo', un artista, un hombre de gusto, participa de un concepto particular del mundo, tiene una línea consciente de conducta moral, y por lo tanto contribuye a sostener una concepción del mundo o a modificarlo, es decir, crear nuevos modos de pensamiento.*

—**Antoine Gramsci**

*Para mí el cine consiste en entender la vida mediante la fabulación. Es la posibilidad de entender más lo que somos, dónde estamos y el porqué. La gran verdad que contiene toda narrativa se manifiesta en el cine a través de la vista y el oído. Se llega emocionalmente a tener una vivencia cuando se adentra uno lo suficiente en la película. Se tiene la oportunidad de viajar a lugares donde nunca has estado y se conoce a gente que nunca conocerías. El cine es lo más cercano a la magia.*

—**Guillermo del Toro**

## INTRODUCCIÓN

El cine, como arte de lo visual y de la imagen, permite una aproximación con curiosidad, evocando lo múltiple en su composición de elementos, cuyo soporte de ficción da la impresión de magia o realidad. Posee múltiples dimensiones: la industria, la técnica, la artística, la política, la estética y también la formativa. Pensamos el cine y a partir del cine.

Su aparición da inicio con el cinematógrafo, una tosca invención creada por W. K. L. Dickson (ayudante de Thomas A. Edison) en 1893, preámbulo de la cámara cinematográfica de 35 mm de 1895. Ese mismo los hermanos Lumière comenzaron a proyectar películas en sitios públicos, un 28 de diciembre en el Grand Café de París, a la vista de los fascinados transeúntes, estimulando la capacidad de asombro de esos primeros espectadores un 28 de diciembre en el Grand Café de París.

El cine, reconocido como *el arte más joven* o *el séptimo arte* rompió paradigmas desde ese instante; alentó discusiones en torno a su carácter de industria o entretenimiento, por lo que se le llamó *arte popular* o *arte de masas*. Para el pensamiento dominante de la época, asumir que la cotidianidad de los obreros saliendo de la fábrica se elevaba a la categoría de arte cimbraba malestares entre las elites occidentales.

Dichas imágenes del hombre común se interpretaron como un arte impuro, para gente inculta. Paradójicamente, muchos años más tarde, con las revoluciones tecnológicas y la academización de su teoría y práctica, el cine aparece bajo categorías de análisis más refinadas.

En las últimas dos décadas ha tenido un repunte importante por la gran aceptación de las adaptaciones fílmicas gestadas en la cultura pop: sagas de libros, cómics, videojuegos y mangas. Particularmente, México ha sido reconocido a nivel mundial por sus realizadores que cada vez ganan más presencia en el lado de la industria fílmica, apenas en 2018 el director Guillermo del Toro recibió múltiples premiaciones en festivales de cine reconocidos por su ficción fantástica. Le anteceden Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu. La apertura que este reconocimiento del talento nacional ha estimulado en muchos jóvenes la pasión por dedicar su vida al cine.

Por estas razones, el cine es objeto de estudio de la presente investigación, la definición que dará pauta al desarrollo es la más simple, pero no por ello fácil de abordar: el cine un dispositivo técnico de imagen y movimiento. Esencialmente conformado por fotogramas proyectados en rápida sucesión. Su composición contempla la materia tecnológica, narrativa y formal: guion, dirección, montaje, planos, fotografía, iluminación, tiempo, actuación, musicalidad, sonoridad y color.

Cierto es que durante los años 90 surgieron discusiones en torno a la llamada *muerte del cine*, debido al cambio de formato y a la rápida evolución de sus modos de reproducción. Sin embargo, el cine ha resistido los embates del tiempo y sigue presente en la cotidianidad independientemente de sus nuevos formatos digitales.

En el campo de la pedagogía, su presencia es reducida y redundante desde su papel como herramienta didáctica. Por esta razón se problematizará su presencia en otras dimensiones propuestas por el autor Jacques Rancière —filósofo francés nacido en Argelia (1940) — mismas que operan en un terreno más amplio: la estética y la política.



De la misma manera se explorará su carácter artístico y también su posibilidad formativa desde el pensamiento filosófico. Lo anterior ceñido a la hipótesis de que existe una manera distinta de relacionarnos con el dispositivo cine en la pedagogía: a partir de la subjetividad del espectador como un trabajo de formación.

### **Justificación**

En el caso de la investigación dentro de las humanidades, se ha constituido como terreno para el conflicto y el encuentro filosófico, artístico y técnico por su capacidad de representación o reproducción frente a otras artes. En la pedagogía se ha retomado desde la parte más instrumental: en el área de la didáctica se ha conformado como herramienta para la transmisión de un ejemplo que atiende a cierto contenido.

Sin embargo, pensar en las posibilidades de la formación se propicia desde un terreno muy distinto, la dinámica que genera el régimen estético del arte, a la cual pertenece el cine como dispositivo, siguiendo la propuesta ranceriana. A la pedagogía le competen estas nuevas miradas para no perder el panorama de la repercusión y presencia cinematográfica contemporánea.

Una mirada fascinada, interrogativa, anhelante de otra dimensión de lo sensible, sin apresurar conclusiones, solo con la apertura de mirar cine. Es necesario empezar por adoptar una desautomatización, una libertad, algo de indisciplina incluso: sin opiniones, conclusiones ni explicaciones, simplemente una mirada que mira.

Pensar en el cine dentro de la pedagogía y relacionarlo automáticamente con una serie de técnicas o métodos educativos, proyectando opinión, saberes y poderes con arrogancia, es restarle profundidad y presencia en su capacidad de cuestionar nuestra

condición humana. En el cine nada es concluyente ni provee de explicaciones, el cine empezó como un arte de lo visible y del silencio. Retomar la estética-política de Jacques Rancière para ampliar nuestro *reparto de lo sensible* es al mismo tiempo develar mundos posibles en los que el cine puede dar cuenta de nuevas relaciones entre fronteras.

Este pensador desde inicios de su carrera se ha dedicado a desdibujar los bordes de las disciplinas —filosofía, política, teatro, literatura, educación y cine— para mostrar otras posibilidades y un *sensorium* distinto sobre el cual nos relacionamos y actuamos. Jacques Rancière reformula y propone un territorio fértil para hacer surgir nuevas discusiones, en este caso, retomando dos de sus principales propuestas: el reparto de lo sensible, la igualdad y la emancipación.

Hay que aclarar que, si bien, a momentos la lectura o interpretación de este autor provee de una cierta sensación de *densidad conceptual*, la teoría no es el centro de interés de Rancière. Ha retomado a gran cantidad de autores y comenta sus trabajos; pero su inclinación por las artes plásticas, las instalaciones museísticas, la literatura, la danza y el cine ha permanecido.

Esta investigación constituye un acto deliberado para derribar fronteras entre áreas del conocimiento. Dislocar un poco las prácticas pedagógicas que asumen una transmisión de conocimiento, valiéndose de cualquier recurso a su alcance, para poder construir un reparto discursivo distinto. Repensar el cine y el lugar que le otorgamos trae una necesaria introspección de nuestras prácticas y sus alcances.

Poner el foco sobre la dimensión formativa del cine es necesario para abrir el debate en el marco de la filosofía de la educación contemporánea. Por esta razón, el presente trabajo elige el pensamiento crítico ranceriano en aras de ubicar al cine y su relación con la pedagogía en un espacio distinto, con fines a construir otra concepción de la formación en interrelación con el dispositivo.

El desplazamiento de la crítica que este trabajo propone se desarrollará desde las ideas del atontamiento o la direccionalidad en el uso del cine como instrumento, hasta la emancipación que involucra un ejercicio de formación con uno mismo, a partir de la experiencia tejida en un régimen de sensibilidad, que no depende de la lógica del atontamiento.

Dislocar este horizonte es vital para dar paso a una transformación política y estética, una formación a partir del pensar y sentir diferente. Se trata de buscar, cuestionar, perderse y volver a indagar aquellas pautas pedagógicas distintas del orden explicador, para construir una vía hacia la emancipación intelectual: mirando, dialogando, traduciendo en la subjetivación.

La formación, en este sentido, es el hacer pedagógico con uno mismo a través de esa experiencia, del acceso a un sensible distinto. La formación se vincula con la reivindicación de la experiencia que, lejos de buscar la adquisición y transmisión de lo idéntico, en un orden jerárquico del conocimiento, intenta una problematización para con uno mismo mediante un ejercicio de subjetivación: el reconocimiento de las capacidades y el valor de la voluntad propia, para cambiarse a sí mismo y de esta manera cambiar la realidad.

## **Planteamiento del problema**

Para la pedagogía, el cine resulta ser un artilugio didáctico que tiene como objetivo servir para un fin predeterminado. Este enfoque se sostiene bajo el llamado aprendizaje del lenguaje simbólico: dado que el cine es un lenguaje de imagen, es a través de la mirada del alumno que se formulan sentidos y significados compartidos. Para que esta premisa se logre, el cine se utiliza dentro del entorno institucional, en clases o talleres para representar gráficamente un aspecto concreto de un contenido particular.

La pedagogía da cabida al lenguaje cinematográfico bajo la condición de que servirá a la construcción de conocimiento a través de un sistema de representaciones iconográficas y lingüísticas (Martínez, 1998). Esta visión se aboca a una lectura de signo como representación; desplaza e incluso ignora la experiencia y el sentido estético de la misma, fundamentada en lo sensible; así como la imaginación con la ficción, elementos que se contraponen a una transmisión de lo idéntico a partir del propio dispositivo.

Este enfoque instrumental ha conducido las prácticas para incluir el cine en planes y programas de estudio en la Universidad. En un artículo de la Gaceta ENP (2017), Fridolin Schönwiese, director austriaco de documentales y cortometrajes, impartió una serie de talleres para profesores y alumnos en la Escuela Nacional Preparatoria planteles 6 “Antonio Caso” y 8 “Miguel E. Schulz”. Su enfoque, coincidente con las ideas de la prescripción didáctica fue: el cine es un entretenimiento que apoya al aprendizaje con su atractivo visual, transmite mensajes con valores y es útil.

Específicamente estos talleres atendieron a la enseñanza del idioma alemán, aprovechando los filmes para tratar temas relacionados con las habilidades de escucha y habla. Las sesiones nombradas “El cine austriaco: puerta al idioma alemán y la cultura de Austria”, dirigidas a los alumnos preparatorianos, trataron temas relacionados con la comunicación, estilos de vida y medio ambiente. Esto asume que todo lo que muestra la imagen, es mensaje explícito y la intencionalidad, anteceden la experiencia. El cine está contenido en su capacidad de representación y está determinado por el material diseñado para el programa de la ENP.

Así pues, la presencia del cine en la educación se aborda desde la ejemplificación y la representación. Se abstraen pequeños fragmentos del lenguaje cinematográfico, se apegan e interpretan en una rúbrica para ilustrar un determinado contenido para conocer; se validan con determinados parámetros los elementos del filme en el aula, dentro de un tiempo de clase delimitado. Este es el proceso de sistematización del conocimiento, en el que la didáctica (disciplina encargada de esta sistematización) se sujeta a las prácticas educativas dentro de los procesos de enseñanza y aprendizaje, que están mediados por la relación maestro-alumno en un marco institucionalizado.

El cine aparece como un medio, en tanto se vuelve herramienta para explicar un determinado contenido educativo, prefijado en este marco. El cine sin embargo, desde su invención se limita a mostrar imagen y movimiento, no anticipa los pensamientos y tampoco las emociones que este pueda detonar; la crítica de esta tesis atiende a la consigna moral o aleccionadora; como un giro o replanteamiento de la relación entre cine y pedagogía.

Estas reflexiones corresponden a mi experiencia personal durante el tránsito por la licenciatura en pedagogía. No voy a negar que reducir al cine de esta forma tiene sus efectos, que, de esa manera podría figurar como parte de una sistematización bien organizada de contenidos. Personalmente, pretendo indagar en otra dimensión del cine desde la cual los discursos actuales de la pedagogía y su relación podrían reformularse. Parto de la idea central en la que coincidimos el Dr. Roberto Villamil y yo: el cine nos hace pensar y sentir de manera diferente.

Aquí aparece una pauta de carácter pedagógico para considerar la dimensión formativa, no aleccionadora del cine: quién realiza la traducción de la experiencia al ver cine es el espectador desde su pasividad, no el dispositivo bajo un intento de demostración.

### **Objetivo General**

Desarrollar la relación entre cine y emancipación intelectual en la pedagogía, a partir de la revisión del pensamiento estético-político de Jacques Rancière.

### **Metodología**

Para ello la metodología implica la revisión de 5 textos principales del filósofo que son abordados a lo largo de este trabajo: *El malestar de la estética* (2005), *El reparto de lo sensible* (2009), *El espectador emancipado* (2010), *La fábula cinematográfica* (2005) y *Las distancias del cine* (2012).

Adicionalmente, se revisarán textos complementarios para desplegar los diferentes aspectos transversales a esta propuesta. La entrevista realizada por Armando Casas y Leticia Flores Farfán publicada por la UNAM titulada *En los bordes del cine* (2014). Así

como su libro acerca del cineasta húngaro Béla Tarr *El tiempo del después* (2013) y las obras de dos adeptos estudiosos de Jacques Rancière: *Rancière y lo político* (2011) de Christian Ruby y *Rancière: una introducción* (2011) de Federico Galende.

Se parte de la propuesta política y estética de este autor, enunciada como: la igualdad de las inteligencias y la emancipación intelectual. Para discutir estas vertientes y realizar una aportación al campo de la pedagogía en relación con el cine y su capacidad de formación. Esta investigación se divide en tres diferentes momentos; el primer capítulo recupera una síntesis de las ideas más relevantes sobre estética y política en los escritos de Jacques Rancière. Las nociones de la relación política de la estética y estética de la política, consenso, disenso, reparto de lo sensible, regímenes del arte y policía serán abordadas aquí. La intención de este capítulo es posicionarse en el plano teórico o conceptual sobre el cual el autor ubica las propiedades del cine como dispositivo propio del régimen estético del arte y la carga política que le antecede. Es en este régimen donde se desdobra otra manera de ver, sentir y reconocer al poner en acto, junto con otros, una capacidad intelectual que comprende como igual en todos los individuos.

El segundo capítulo se dedica a revisar específicamente todo lo relacionado con el cine en los escritos de Rancière. Aquí se despliega: los directores, los filmes, la imagen, la fábula y la ficción. Este apartado responde a ampliar la descripción del objeto de estudio cine y apartarlo de las nociones estrictamente instrumentales o ejemplificadoras de la didáctica en pedagogía; para identificar que otras dinámicas lo constituyen y cómo perfilarse a una manera distinta de relacionarnos con el cine desde la pedagogía.

El tercer y último capítulo discute las propuestas de emancipación intelectual, espectador emancipado y método de la igualdad. La razón es vincular el terreno de lo estético-político del primer capítulo, la descripción del objeto de estudio cine del segundo capítulo, con la figura del espectador y desde aquí reformular su relación. Evidenciar si el cine tiene una misión educativa o formativa. Equiparar también las interpretaciones que Rancière tiene respecto a la pedagogía también se tratará en este capítulo, revisando de manera sintética lo escrito en su texto más conocido y vinculado directamente con la pedagogía: *El maestro ignorante* (2003) y contraponiéndolo con *El espectador emancipado* (2010) aportando a la discusión sobre nuestro objeto de estudio.

Desde este momento es apropiado señalar que como en todas las producciones culturales, hay mucho cine estéril para el pensamiento. No todo el cine es terreno fértil para hacer emerger estas problematizaciones. Por eso discutiremos a partir de ciertos autores y directores que aparecen en los escritos de nuestro autor principal: Roberto Rossellini (1906-1977) realizador privilegiado desde su infancia con una conexión directa con el cine que más tarde le permitiría ser figura en el neorrealismo italiano; Jean-Marie Straub (1933) director francés quien junto a su esposa Danièle Huillet realizó poco más de una veintena de extraordinarios filmes caracterizados por su profundidad crítica e intelectual; Béla Tarr (1955) cineasta húngaro cuya sensibilidad visual y crudeza denota un estilo de madurez apreciado en *Satantango* y Pedro Costa, realizador recurrente cuyo cine político está muy lejos de pretender ser un cine de denuncia.



Para guiar esta revisión, atendemos a un par de preguntas de investigación muy puntuales y previamente establecidas en nuestro colegio de pedagogía<sup>1</sup>, estas son: ¿en qué medida la noción de emancipación, tal como se nos presentará, puede ser contenida como una posibilidad de formación desde la experiencia común que nos brinda el cine a partir del principio de igualdad? Y si es así, ¿Es viable pensar en la formación de espectadores emancipados desde la pedagogía?

---

<sup>1</sup> Estos cuestionamientos aparecen en la tesis: *Emancipación y educación en la política de Jacques Rancière: entre estética y política* elaborada por Gonzalo Martínez Licea para obtener el grado de maestría en la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

## **CAPÍTULO I**

### **Introducción al trabajo filosófico de J. Rancière: estética y política**

Para tener claridad sobre la propuesta estética-política de Jacques Rancière, es necesario sintetizar sus nociones de: reparto de lo sensible, regímenes del arte, política y policía, consenso y disenso. Metodológicamente, cabe aclarar que, en la medida en que avanzamos en la lectura de las obras de Rancière, el lector conforma su punto de partida para repensar aquello en torno al dispositivo, a la obra, la forma y al concepto.

Para enfrentarse a este ejercicio es necesario estar dispuesto a reconfigurar las relaciones entre esas piezas fuera de la necesidad creada de la instrucción. Ahí se encuentra la apasionante complejidad de abordar los textos de Rancière, pues implica de entrada una ruptura estrepitosa con las preconcepciones, para develar el trasfondo de las relaciones entre las cosas.

La argumentación de Rancière no se preocupa por encontrar los orígenes, sino descifrar lo que sucede en la experiencia y sus implicaciones. El pensamiento de Rancière delinea caminos de lo posible que siempre están dispuestos a ser dinamizados hacia otros territorios, en este caso es el punto de partida para problematizar la práctica pedagógica de la ejemplificación y la representación en el cine.

Para Rancière, la política se encuentra inherentemente sobre una base estética e íntimamente ligada a la experiencia sensible. Por esta razón, a lo largo de este desarrollo se aludirá reiteradamente a la política a la par de mencionar a la estética, al tratarse de dimensiones dependientes que se mantienen constantes. Cabe mencionar

que existe una tendencia que insiste en proponer una división del pensamiento de Rancière entre un momento político y un momento estético. Aunque sus primeros trabajos poseen un énfasis por una práctica de pensamiento político poco a poco se perfila hacia cuestiones relacionadas con la estética como campo teórico íntimamente vinculado con los problemas que venía desarrollando en el ámbito de lo político. Su propuesta implica una reconsideración de lo político dentro de una teoría de la imaginación y la percepción, una redefinición de sus prácticas, y los modos en que se configura esta relación.

El manejo del término política no descansa en la tradicional lectura de la lucha o el ejercicio del poder, el pensador lo refiere como “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común” (Rancière, 2005, pág. 14).

### **1.1 Sobre política y policía**

Asiéndose del contacto con la investigación durante los inicios de su carrera intelectual, Rancière publica *Sobre la teoría de la ideología* (1969) que más tarde aparecería incluido en el libro *La lección de Althusser* (1974) en donde discute los alcances de la concepción cientificista que su maestro Louis Althusser, profesaba desde la rigurosidad teórica. En esta publicación, pone dicha perspectiva cientificista de la filosofía política, misma que se centra en las relaciones entre saber y poder.

El pueblo aparece como desposeído e incapaz de dar dirección a sus acciones, sin ayuda de esta filosofía política, los obreros quedan reducidos a ignorantes y perpetuamente condenados a su miserable condición. Sin embargo, durante los

movimientos de mayo del 68 se disolvió esta concepción althusseriana, en el contraste actitudinal entre la ciencia y la ideología. Rancière retoma el contraste y parte de él para hacer brotar la que sería su línea de investigación más extensa.

Luego de la discrepancia con los postulados de su antiguo maestro, Rancière se separa completamente de ellos al perfilarse hacia la subjetivación, es decir, sus trabajos rescatan cada vez más la presencia de los sujetos que poseen confianza en su capacidad para transformar las condiciones impuestas y determinantes en sus contextos.

“La subjetivación es la alteración de un campo de experiencia que se caracteriza por cierta distribución de las capacidades” (Rancière, 2014, pág. 105). Si esta subjetivación toma cuerpo, piensa y acciona, no es gracias a una mediación teórica que lo instruye o le enseña el camino hacia la toma de conciencia, sino en la capacidad humana de la desidentificación con las condiciones preestablecidas.

*La noche de los proletarios. Archivo del sueño obrero*, es la tesis fruto de una investigación minuciosa que no se conforma con lo que ya se había dicho sobre la forma de vida de los obreros. Publicada como libro en 1981, desarrolla ampliamente esta postura, muestra la práctica de un *autodidactismo* en el universo de la llamada poesía obrera. Los obreros se interesan por la poesía y crean sus propios textos haciéndose del tiempo de la noche, tiempo que, desde el discurso cientificista, no poseen más que para descansar de las extenuantes jornadas. Muestran interés en los placeres intelectuales de la música y la literatura, etiquetados como *burgueses*. Dichas experiencias recrean todo el proceso de la subjetivación estética. La apropiación del

tiempo de la noche y los actos de escribir y escuchar música comienzan a ser entendidos como un proceso de lo político, que nacen de la relación indivisible con la estética.

Rancière denuncia el fracaso de la emancipación desde la lectura científicista. El fracaso inicia desde sus fundamentos, porque posiciona a los proletarios como incapaces de alcanzar la emancipación por sus propios medios. Son dependientes de la autoridad del saber —entendida como cualquier profesional que se coloque como poseedor de la verdad—. El trabajo de los obreros es inferior al trabajo de los intelectuales. Mientras que el trabajo intelectual tiene la semilla de la liberación, el trabajo obrero está sumido en la enajenación.

En este contexto científicista, el lugar de la filosofía es el de una posición privilegiada que le otorga el derecho de dictaminar cómo, cuándo y por qué los obreros necesitan emanciparse. Siendo que los obreros han vivido en circunstancias desventajosas y además, no están familiarizados con el trabajo intelectual. Es decir, son incapaces de acceder a esos conocimientos que solo la autoridad del saber puede entender. Este orden de pensamiento se traspasa a un orden natural: se naturalizan tanto la autoridad o superioridad de unos como la incapacidad e inferioridad de otros. Por lo tanto, constituye lo que se denomina —en términos de Rancière— como *orden policial*.

La noción de *policía* refiere a los mecanismos legitimadores y operativos de exclusión que preservan un orden que limita los cuerpos. Este conforma otro tipo de *reparto de lo sensible*, pues configura a su alrededor lo permisible y lo no permisible. El reparto de lo sensible —*partage du sensible*— se refiere a la asignación de espacios, tiempos y formas

de actividad en la relación estética-política, es la *(re)distribución* del espacio, el tiempo, lo que vemos, lo que no, lo audible e inaudible, así también lo *decible*.

El reparto se ve materializado en los valores gubernamentales teorizados en la filosofía política: el orden inamovible de las divisiones, funciones y roles sociales para los individuos, dependiendo de su estrato.

Esta configuración policial atrapa toda voluntad de desear hacer algo distinto, de soñar o imaginar una vida de nuevas posibilidades. Como podemos inferir, la lógica policial no necesita de la función represiva para preservarse, actúa desde la constitución del *sensorium*. De la vida pública a la vida privada, esta división atraviesa el ser, el hacer, el sentir y el cuerpo.

La *policía* es el sistema detrás de la producción de acuerdos consensuales. Es bajo estos acuerdos que se validan las palabras para formular discursos y aquellas que se omiten por asumirse como ruidos, mermando la capacidad política de los sujetos.

El orden policial y orden el explicador son paralelos, se mantienen del proceso y la costumbre de percibir como natural la posición de los hombres de alta cultura. Los *filósofos reyes* que tienen la misión de advertir a la masa popular sobre su embrutecimiento. “La naturalidad de esta costumbre es lo que un régimen policial custodia y lo que la lección del orden explicador reproduce” (Galende, 2012, pág. 21).

En lo que respecta al consenso como acto que secunda a la lógica policial, constituye una *ficción* por antonomasia. Es el común dado, inmediato, normalizado, nada puede hacerse para transformarlo. En este común ficcional se erige el consenso sobre el cual manejamos nuestras vidas y regulamos nuestras decisiones: realizamos proyecciones,

asumimos su constante en función de tiempo y espacio. La gestión de las posibilidades ya está mediada por esta supresión y esterilidad de sujetos, así como de sus voluntades. Nos adhiere a la normalidad y la naturalidad que es cómoda y satisfactoria.

El consenso conforma también, un *reparto de lo sensible* como “principio inmutable de una pacificación de los espíritus fundada en la pacificación de la población” (Ruby, 2011, pág. 38). Es el acuerdo en el que nada se discute, porque nunca hubo nada por discutir. Funge como un contenedor enorme como estructura simbólica que drena el corazón de la política, es decir, el *disenso*.

La palabra consenso significa mucho más, en realidad, que una forma de gobierno *moderna* que da prioridad a la experticia, al arbitraje y la negociación entre los *partenaires sociales* o los diferentes tipos de comunidades. El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación. (Rancière, 2010, pág. 69)

Para Rancière el consenso se define en dos vías. La primera: formado por prácticas estatales, prácticas gubernamentales y formas de gobierno internacional, inherentemente ligadas con una institución financiera, el orden global sobre el que se levantan las estructuras de mercado y lucro, “[...] esa redistribución de lo común en términos de relaciones entre los pueblos y los gobiernos es la construcción de una lógica mundial, global, de la dominación” (Rancière, 2014, pág. 209).

La segunda: conforma un reparto de lo sensible, un mundo común que se percibe como necesario, limitándose a formas de administrar esa necesidad, en el que no hay espacio para lo posible. En esta virtual necesidad asimilada gracias a los discursos que vienen de los grandes expertos —profesionales universitarios, filósofos, historiadores,

medios de comunicación— se sostiene por una lógica fundamental, la relación del conocimiento con la ignorancia:

Del consenso forma parte esa construcción del sistema global de información, del saber cómo una especie de triunfo de la lógica pedagógica, del embrutecimiento, en que cada acontecimiento, cada cosa que ocurre se debe presentar como algo que se tiene que interpretar. [...] de presentarles cada cosa que posee como algo que les robaron, algo a lo que no tienen acceso, que hay que explicarles «descifrarles», según la expresión que se convirtió ahora en una expresión fetiche (Rancière, 2014, pág. 210)

Bajo esta lógica, todo es opaco e inabordable si no existe un experto, institución o explicación que descifre lo que se nos pone enfrente. Las prácticas consensuales asumen en la incapacidad a los individuos. Es justamente bajo esta lógica que operan muchos procesos institucionalizados de enseñanza y aprendizaje. Cabe destacar que el uso de la palabra “pedagogía” en textos medularmente políticos de Rancière, tiene implícita una connotación negativa, que se origina en la lógica embrutecedora, concepto desarrollado en el libro *El maestro ignorante* (2003). Retomaremos más adelante esta línea para aterrizarla en el ámbito pedagógico.

Mientras el disenso es el corazón de la política, el consenso es el de la policía. Absorbe a una gran cantidad de poblaciones, expresiones y movimientos signados por la resistencia, y los convierte en marginales.

La política se distingue por su acontecer colectivo como la enunciación de la palabra y las figuras de comunidad. Hace referencia al espacio sensible en el cual los cuerpos interactúan; es la acción concreta de la que toman parte todos los sujetos. Surge siempre al poner en crisis las divisiones de organización social. La política es en sí un acto disruptivo que quiebra los vínculos de ordenamiento en un sensible *negativo*, o bien, los vínculos *policiales*.



Toda política tiene una base estética, debido al recorte de tiempos y espacios, visibilidad e invisibilidad, palabra y ruido que interactúan con el lugar y la problemática. Esta es la experiencia de la política: “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2009, pág. 10). Basado en lo anterior Rancière afirma que la pregunta por la política es una pregunta estética. Antes que ser un discurso sobre el arte, la estética es un *sensorium* del compartir y del tomar parte de un mundo en común, he ahí la relación *estética de la política*.

La política entonces subyace a la relación problemática de objetos y sujetos con capacidad de lenguaje, designados a un espacio común. Se considera político a un individuo que efectúa la palabra en un orden de ideas en donde se le otorga anticipadamente un lugar privilegiado distinto de un animal que solo emite sonidos, incapacitando a estos últimos de tomar parte de los asuntos políticos al pertenecer a un espacio—tiempo distinto, —en esta parte Rancière retoma a Aristóteles—. La política acontece cuando aquellos que no tenían un lugar ni un tiempo designado se hacen de esos espacios y tiempos, cuando se origina una disrupción de un continuo distinto al orden policial (Rancière, 2005, pág. 19).

Para pensar en la política, nos dice Rancière que hay que desaprender la política como arte de gobernar, o instrucción para el apto a gobernar. No se trata de conquista ni organización del poder. Si se persiste en remitirnos a este panorama, se retoma la organización policial.

La política y el disenso están íntimamente ligados. Las escenas del disenso permiten una apertura hacia la política, “se condensa en una lógica de la demostración colectiva, de la afirmación de la potencia y del poder igual [...] se transforma en una nueva configuración disensual del reparto de lo sensible” (Ruby, 2011, pág. 87). Antes de las determinaciones, las leyes o las instituciones, se encuentra la discusión sobre qué objetos y qué sujetos se incluyen en éstas, así como quienes pueden tomar parte activa de su construcción. No ahondaremos aquí sobre el papel de las instituciones del Estado, pero sí retomaremos, siguiendo la línea de Rancière, que la representación política que cobraría importancia sería la del incremento del poder de cualquiera, cambiando así el modo de existencia, finalidad y estructura de lo que se conoce actualmente como institución y legislación (Rancière, 2014, págs. 172-173).

La política se logra en la acción de reconfigurar las palabras y las cosas desprendiéndolas de lo habitual y desplazándolas a otros horizontes. Hay momentos políticos en que grupos humanos hacen surgir una transformación que trastoca lo visible, lo pensable y lo posible, cambiando drásticamente lo existente, justamente porque emerge lo que no debería, lo imprevisible. Por consiguiente, la política no tiene un objeto concreto e inamovible. La subjetivación se retoma en el sentido de la enunciación de la palabra como ejercicio de una capacidad suprimida por la jerarquía. Cuando el sujeto enuncia una ruptura de la distribución de espacios, competencias e incompetencias para formar parte de los distintos ámbitos sensibles, es cuando hay política.

La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos

como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos.  
(Rancière, 2011, pág. 33)

Los que quedan fuera de esta asignación de lo común, pero continúan actuando en un espacio otro, son nombrados por Rancière como *los sin parte*. En el libro *El desacuerdo* (1996), aparece un relato que funge como ejemplo sobre la secesión de los plebeyos romanos. *Menenio Agripa* es enviado por los patricios como embajador al monte en el que se ha instalado la plebe romana, advirtiéndole por adelantado que con esos plebeyos no se puede discutir, pues están privados del *logos*. La palabra les es confiscada de antemano, por lo que es impensable asumir que los plebeyos se han construido, aún inmersos por otros en esa privación. La capacidad de enunciarse obteniendo un lugar en un orden simbólico aún en esa comunidad que le sentencia a su incapacidad (Rancière, 1996, págs. 37-41). La parte de los *sin parte* deviene en esos espacios minados de prejuicios, de individuos socialmente descartados — esclavos, desempleados— o negados de la palabra —mujeres, negros, niños, inmigrantes—, al consolidar maneras de ver y organizar lo real considerándose a sí mismas capaces de la acción humana y enunciación de la palabra, a través del desacuerdo, haciendo que el excluido o el excedente del consenso aparezca como parte de una comunidad disensual que irrumpe el orden natural y emerge la política.

Cabe mencionar que serán estos individuos quienes más tarde la inclusión del arte relacional tratará de hacer encajar en las lógicas consensuales, pero siempre definidos como “aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida de los valores” (Rancière, 2005, pág. 60).

Así, el disenso, que corresponde a una traducción alternativa del desacuerdo, es esencialmente la racionalidad de la política. No es un malentendido, asumiendo que se tome como una imprecisión de términos en lo que se enuncia, ni un desconocimiento, presuponiendo que la persona no sabe nada de lo que habla; sino un conflicto sobre la presentación sensible que emerge y se desborda de las divisiones policiales, esforzadas en suprimirlo o ignorarlo por completo. Esta suerte de exceso que desborda los contenedores policiales es una reconfiguración de la palabra, no es un conflicto de intereses o la lucha por el poder, sino una confrontación de sensibilidades.

La filosofía política, desde este enfoque, asume una desposesión de los individuos para acceder a la verdad sobre sus prácticas y su condición en el mundo —no se reduce a su trabajo, sino también incluye su identidad, su actuar, su pensar, sus aspiraciones, sus pasiones, sus capacidades — naturalizando así las desigualdades a las que se enfrenta. Como resultado del enfoque, se levantan una serie de divisiones normalizadas en las dinámicas sociales que determinan un sentido de pertenencia a un lugar específico para su condición.

Estas divisiones se hacen presentes tanto en lo visible como lo invisible, lo singular, lo anónimo, etc. Y validan que el hombre ilustrado, la autoridad del saber, emita palabras; mientras que la masa, el hombre común, emita ruidos. Rancière se percató de este ejercicio que favorece la división desigual de las condiciones y cómo la filosofía política adopta un carácter de guía hacia la liberación. El pensamiento filosófico, al adjudicarse este papel pareciera operar con la misma lógica del régimen naturalizado de la dominación. O como le llamaría Rancière, el de la *policía* sobre la *política*, el régimen del *uno* sobre lo *múltiple*.

Estas son dos son operaciones del reparto de lo sensible. Ambas toman forma manteniendo un orden o perturbando la identidad, la actividad y lo múltiple. Lo sensible se organiza en maneras de ser (política) y maneras de hacer (policía). Ambas acontecen simultáneamente en el espacio social y como enfrentamiento disensual de comunidad, de sujetos, de objetos y de la articulación de todos estos elementos como modo de inclusión. Así es como emergen dos tipos de reparto de lo sensible: la política y la policía, entre una regulación de prácticas estéticas visibles y experiencias sensibles.

Las constantes que trataremos en el siguiente apartado se desplazan entre el asunto de lo político y el problema del arte; puesto que se trata de demostrar la indivisibilidad de la política y la estética. Cabe aclarar que Rancière parte de un conocimiento amplio de la escena artística antigua y contemporánea, retoma muchos ejes para observar lo que realmente está pasando en el terreno del arte. Introduciremos algunos para dar cuenta del lugar desde donde se posicionará el cine más adelante.

## **1.2 El problema de la estética**

En el marco de la investigación sobre estética del autor, sus objetivos no parten de la concepción clásica, es decir: ni desde la historia del arte con los cánones de belleza y dictámenes de la técnica; ni con los de la filosofía en tanto problemática de la sensibilidad fenoménica. Se interesa por hacer surgir un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: una articulación entre maneras de hacer, visibilidad y modos de pensar sus relaciones. En consecuencia, mientras se avanza en su lectura, quiebra los conceptos y el pensamiento, se esfuerza para definir las

articulaciones desde lo que propone como régimen estético de las artes, abordando sus posibilidades, imposibilidades y sus modos de transformación.

La teoría, cualquiera que sea, impone una forma para pensar y discutir un objeto, manteniendo una distancia de orden jerárquico que para nada posibilita modificar la realidad por sí misma. Puesto que el autor no se preocupa por el fundamento o la naturaleza de las cosas, tal como pretenden las teorías que pone en cuestión, su proyecto —que se reitera como no filosófico, ni histórico— consigue resignificar la manera de entender y relacionarse con la política al tiempo que se sustenta en una base estética. Lo sensible en Rancière (2011) adquiere un nuevo fundamento con las divisiones respecto de quienes pueden o no enunciar la palabra respecto en estos temas, es el primer indicio de la base estética de la política.

Mi propósito no es "defender" la estética, sino contribuir a aclarar lo que esa palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. (pág. 25)

La estética, en su origen del pensamiento occidental, se perfila como una disciplina filosófica tipificada generalmente en torno a la obra de arte, el criterio de belleza y la sensibilidad. Su objeto presupuesto son los principios o fundamentos del arte y la cualidad designada como *lo bello*. Su aparición como disciplina ocurre el siglo XVII con Alexander Gottlieb Baumgarten referida en su discurso sobre el gusto (Ruby, 2011, pág. 68). Es formalizada en la segunda edición de la *Enciclopedia* de Diderot en 1778. Se le designa un estatuto distinto de otras esferas del conocimiento con Kant, coincidiendo así con los ideales privilegiados sobre el hombre autónomo, racional y creador que surgieron en la época. Kant fundamentó el sistema de conceptualización

para reconocerla formalmente en las discusiones posteriores como juicio estético (Oliveras, 2004, pág. 24).

Si nos remontamos a los clásicos, en Platón no existe tal cual una concreción de ideas estéticas, pero sí se tienen preámbulos de lo que se consideraba bello bajo un precepto de armonía. En Aristóteles hay una preocupación por dotar de razón y perfección técnica a las prácticas aún no diferenciadas como arte —llamada *poietiké epistéme*— La ambigüedad de la discusión sobre estética parece transitar entre metafísica, fenomenología, misticismo e incluso la ética. Es importante recordar que la tradición estética es amplia y vasta en autores, obras y conceptos; una buena parte se ciñe a la obra de arte desde criterios de orden técnico o fenomenológico, desplazando el tema de la sensibilidad a un plano secundario.

El problema se sitúa en el panorama del asunto estético circunscrito a las interpretaciones de ciertas ideas platónicas, aristotélicas y kantianas, es decir, ideas medularmente filosóficas. Desde los matices que estas desprendieron para conformarlo, los cuales provienen mayoritariamente de los discursos de dos periodos en la historia del arte: las bellas artes y las vanguardias; hasta la manera en que esta herencia se proyectó en los discursos y prácticas del arte contemporáneo. Recordemos que al arte contemporáneo se le atañe desde su origen una preocupación constante por tener una presencia política; misma que, entre otras motivaciones, responde al desencanto de la utopía del arte ante la turbulenta crisis civilizatoria que impera.

Retomando el asunto del problema estético, la noción de sensibilidad creció a la sombra de los discursos sobre la belleza, subestimada por no ser consistente con el

desarrollo ilustrado en el momento de mayor auge. Es hasta la publicación de las obras de Gilles Deleuze y Jean Francois Lyotard que emerge la atención sobre la sensibilidad como un corpus de la *aisthesis*<sup>2</sup>.

Las publicaciones de estos dos filósofos —*Lógica del sentido* (1969) y *Deriva a partir de Marx y Freud* (1974) — aumentaron el grosor de la discusión en torno a los efectos incontenibles de la huella humana en el arte y la belleza. De manera general, la discusión apunta al enfrentamiento entre lo múltiple y lo uno, es decir, *aisthesis* y *logos* desde una interpretación de los sentimientos y su inmensa variable de glosa a partir de una relación vertical entre la obra y el espectador.

Este último siempre se ve dominado por la necesidad de ampararse en la razón, los conceptos o el ordenamiento social para que unifiquen su percepción en una sola manera de entender la expresión del arte. Sin considerar que con esta necesidad de instrucción se nulifica la potencia sensible de la obra, misma que se desborda como una fuerza permanente e inconmensurable al dar cuenta de la condición humana.

En su desarrollo sobre este problema de la estética, Lyotard, comentado por Rancière, reconoce una *ética de la resistencia* como esta respuesta contraria ante la constante ambición de un sistema económico que neutraliza todos los efectos del arte, los asimila dentro de su orden para apaciguar, en el uno, esta potencia posible de dispersión humana infinita, característica de lo múltiple.

“El poder (político, masculino, pedagógico) no cesa de contrariarlo, ya sea mediante el pensamiento unificador o por ciertas prácticas de dominio” (Ruby, 2011, pág. 24).

---

<sup>2</sup> Esta palabra griega puede ser traducida como sensibilidad, sensación o estética.



Para Rancière es importante incitar a romper esta unificación de los saberes dominantes, que asumen un puñado de órdenes para definir las condiciones de vida de los sujetos, reservándose la capacidad de instruirles a modificarlas. Nuevamente podemos encontrar la connotación negativa que tiene la palabra que se refiere a las prácticas pedagógicas, como aquellas que unifican el pensamiento y preservan las operaciones consensuales en el terreno de lo político.

La propuesta de Rancière problematiza lo sensible desde una mirada que, lejos de asumir la sensibilidad como multiplicidad o resistencia, representa el escenario de la organización social y política. Involucra la experiencia directa de las normatividades, la asimilación vivencial del espacio y el tiempo en que los sujetos se relacionan. Para desentrañar la complejidad de esta relación, nos introduciremos directamente en las discusiones respecto al arte y la manera como la filosofía moldea sus discursos, sin aproximarse a estas relaciones de manera inmanente.

Hasta el momento se da cuenta de cómo el problema estético se va complejizando a partir del legado que configuró la producción del arte contemporáneo. Compete ahora hablar de éste, pues es a partir de una buena cantidad de programas que buscan configurar la experiencia estética en beneficio de una consigna moral y contienen en sí un cierto aire de lo pedagógico como unificación.

Partiendo de las teorías del presente posutópico del arte en los tiempos vigentes, se pronuncian dos discursos, que según el gremio que los emita —filósofos o historiadores del arte— asumen un enfoque de función o presencia del arte previamente direccionado. Lo que a Rancière le interesa analizar es el punto de inflexión de ambas

posturas a partir de su base primaria: el interés por crear un sentido de comunidad en un sentido ético.

La manera en que la filosofía o la historia del arte buscan implementar el sentido de comunidad es a través de la singularidad de la forma en las obras de arte, colocando la forma en una situación o en una disposición espacial que demuestre un mundo común dado. Como resultado se busca provocar una modificación de la mirada, una cierta identificación que confronte al individuo o lo impulse a participar cambiando la percepción del entorno colectivo. Ejemplos donde esto se ha aplicado en la Ciudad de México, claros y cercanos, son el Museo Tamayo y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, que se alimenta de los principios del arte relacional o participativo. Este es el enfoque que siguieron las exposiciones de Yayoi Kusama, Anish Kapoor, Tacita Dean o Los Parques de Noguchi. Su operatividad mediata, su técnica o su representatividad no se reducen a afirmar que son creadoras de comunidad o emancipadoras por sí mismas. Rancière explora aquello que las hace posibles o pensables en estos términos, en tanto convergen en ellas radicalismo artístico y radicalismo político.

Para este punto, vamos distinguiendo que la filosofía ayuda a pensar el mundo del arte, pero no puede determinar lo que ocurre en él. Ofrece una posibilidad de lenguaje conceptual, pero éste no configura las relaciones que implican o se crean en este mundo con sus variantes —arte puro, arte crítico, arte participativo—. Tampoco puede predecir su extensión en la vida ordinaria o comercial. Rancière es especialmente enfático al señalar esto, porque todos los discursos desde esta concepción filosófica de la estética aumentan el grosor del problema. Se asumen criterios pragmáticos sobre el

arte, criterios que puede que no operen de la manera en que se describen. Por el contrario, el lenguaje filosófico ayuda a pensar y discutir las maneras de ser sensible mediante su desplazamiento, el cual exige a la filosofía asumir su imposibilidad para explicarlo todo e interesarse por aquello que acontece entre las ajustadas brechas de los espacios, la materia, la experiencia de los sujetos no asumidos como aptos para hablar de estos temas, por lo común.

Para fragmentar el problema, al principio del libro *El malestar de la estética* (2011) Rancière define cuatro puntos fundamentales para desarrollar la relación estética y política:

1. No hay arte, conductas, ni sentimientos en general.

El arte no existe independientemente de un criterio que lo asuma e identifique como tal. El arte no se constituye solo porque el artista sea dotado o porque el público disfrute masivamente de su obra. Es necesaria una identificación desde el pensamiento para definirlo. Todo arte principia con un determinado orden de pensabilidad y de percepción que le da fundamento, distinguiéndolo como forma común. Para ello son necesarias dos condiciones íntimamente ligadas: un producto visible del arte y el antecedente de un ejercicio reglamentado del saber hacer que diferenciaría al artista en su proceso creativo de cualquier otro oficio.

De hecho, el "arte" no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo que las vuelve visibles. Y "pintura" no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. "Arte contemporáneo" es el nombre que designa específicamente el dispositivo que ocupa el mismo lugar y cumple la misma función. (Rancière, 2011, pág. 32)

## 2. La estética no es una disciplina, es un régimen de identificación del arte

Para explicar este punto y fundamentar su propuesta, el autor retoma la obra de arte dentro de la perspectiva contemporánea. La obra de arte fluye en dos dimensiones: la primera está situada en una cierta historicidad, una normatividad desarrollada a la par de su proceso de evolución, en donde arquetípicamente se distinguen las funciones que la obra tuvo en su tiempo —un discurso propio de la historia del arte—. La segunda ocurre en abstracción de ese momento histórico, cuando se separa o se aísla en otro espacio, real o imaginario, cuando se expone a un público indiferenciado en los museos o en un espacio público. Así, su valor representativo —aquel que se le adjudicaba en el pasado y le dotaba de cierta jerarquía, clasificación, juicio o función— se erosiona ante la singularidad sensible, este nuevo contexto que lo pone en situación, es decir, le da otra identificación.

La palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados al arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. (Rancière, 2009, pág. 24)

Lo que Rancière (2005) expresa como *regímenes de identificación del arte*, son los signos que distinguen al arte de cualquier otro hacer y ser. En los regímenes se pone en relación determinadas prácticas con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. La propuesta de Rancière no debe confundirse con una lectura ceñida a la historia o filosofía del arte. Su proceder retoma lo que está pasando en el escenario del arte contemporáneo con plena conciencia de la historicidad implícita en el discurso y las prácticas en torno a la obra de arte. Desde aquí se propone configurar un nuevo *sensorium* reconstruido a partir de la relación política y estética, para entender que

ninguna está subsumida a la otra, sino que construyen y reconstruyen constantemente maneras de relacionarnos con la obra.

### 3. El malestar estético es tan viejo como la aparición de la estética

Para Rancière, el problema de la estética comenzó desde el pronunciamiento mismo de la estética como concepto. Cuando Kant la teorizó y se formalizó como disciplina independiente, el discurso reiteraba que la obra de arte es paralela a las obras de la naturaleza “como la operación de una naturaleza no humana, no sometida a la voluntad de un creador” (Rancière, 2011, pág. 19). Desde entonces la estética ha sido víctima de absolutos filosóficos que opacan la visión que podría tenerse de la asimilación de los asuntos propios del arte y de la sensibilidad. Rancière apunta que “el asunto de lo inteligible y lo sensible como ocupación estética es un falso problema” (Rancière, 2011, pág. 11).

Cientos de publicaciones en torno a lo estético versan entre lo que el autor llama *pensamiento puro*, *afectos sensibles* y *prácticas antiestéticas* generando una confusión romántica de lo que realmente la estética puede decir. Esta confusión romántica es alimentada por su contenido de ilusión especulativa antes que dar cuenta de la realidad sobre actitudes y prácticas estéticas en su orden y transformación.

En este momento se denota el nacimiento de la actitud que cobran las prácticas actuales al asumir que el arte posee la capacidad intencional y radicalmente transformadora en sí misma: “La estética se ha vuelto el discurso perverso que impide ese cara a cara, sometiendo las obras —o nuestras apreciaciones— a una máquina de

pensamiento concebido para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema, o sueño de emancipación social” (Rancière, 2011, págs. 10-11).

#### 4. La naturaleza humana es una naturaleza social

Cuando la obra de arte se concibe o coincide con la idea de servir a un compromiso religioso, educativo, moral, etc., responde a una serie de reglas del arte dentro de lo que el autor denomina orden representativo. Estas reglas se corresponden con las leyes de una sensibilidad ajustada bajo facultades de disposición social. La correspondencia obra de arte y sensibilidad se naturaliza, asumiendo la división de artistas y no artistas, pues *naturalmente* las clases sociales poseen sentidos distintos para el goce artístico. Este orden unía a la naturaleza humana legisladora del arte con la naturaleza social que determina el lugar y los sentidos pertenecientes a los individuos en clases (Rancière, 2011, pág. 24).

Por ende, se da cuenta de una situación política, pues conlleva un ordenamiento de quiénes están capacitados para sentir y discutir los asuntos del arte de determinada manera, y quienes jamás podrán hacerlo porque no están dotados para ello. Para Rancière, en esta situación, los regímenes de identificación del arte poseen una metapolítica<sup>3</sup>: a partir de ciertas formas y prácticas, se muestra la confusión estética como categoría y como forma operativa del arte. De ahí que la estética sea política antes de ser rama de la jerarquía filosófica.

Con estas premisas, retomamos el problema estético en el arte contemporáneo. En el libro *Sobre políticas estéticas* (2005), una de las primeras conferencias donde Rancière

---

<sup>3</sup> Cabe destacar que en su libro *El desacuerdo* Rancière distingue tres grandes figuras de las filosofías políticas clásicas: *Arquopolítica* (modelo de Platón), *Parapolítica* (modelo de Aristóteles) y *Metapolítica* (modelo de Marx).

desarrolla esta propuesta, despliega los alcances de la llamada *estética relacional* y sus interacciones en el presente postutópico del arte (Rancière, 2005, pág. 17). La estética relacional mantiene en la búsqueda de un sentido de comunidad a partir de *micro-situaciones* organizadas desde la redistribución de los objetos e imágenes del arte, o bien, en la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra perspectiva y disposición con el entorno colectivo. De esta manera se conforman nuevas interacciones entre individuos. La función de crear comunidades a partir de estas disposiciones es la cualidad que comparten tanto a las teorías de historia del arte como la filosofía en el arte contemporáneo.

En lo que respecta a las prácticas del arte que operan dentro del espacio museístico —escenario sobre el cual Rancière realiza gran parte de sus análisis sobre el problema estético— se asume una desespecificación de los materiales o dispositivos propios de las artes. Dicha desespecificación sucede cuando estos recursos, al enfocarlos hacia una misma idea o práctica, ocupan un lugar donde se redistribuyen los espacios, los cuerpos, las imágenes y los tiempos (Rancière, 2005, pág. 17). Así opera la relación arte—creación de lo común, esta redistribución material y simbólica del espacio— tiempo que separa las formas originales dotadas desde su orden preestablecido y posibilita una nueva experiencia sensible. En el fluir de esta dinámica, la obra de arte es política, porque marca una distancia con la función que le fue asignada en el espacio tiempo donde se creó y cobra otros matices, expandiendo su potencialidad.

Para entender la profundidad de la relación estética y política en Rancière, hay que esclarecer primero lo que no es política en el arte y fácilmente puede leerse así. Hablamos de la idea comúnmente asociada al *arte crítico*. Este reitera una

intencionalidad para dar cuenta de una disposición del mundo estructurado socialmente en desigualdad o injusticia prominente, o con la explícita intención de acertar una crítica a un conflicto particular. Cuando al arte se le imponen fines de carácter explícitamente denunciador o crítico, es decir, una misión a la que debe subyugarse, se dirigen sus efectos con interés particular; siendo que lo grandioso del arte, es justamente que su valor es irreductible, incontenible en intención o demanda. El arte se contrapone al resto de los objetos del mundo —instrumentos, dominables, conmensurables, calculables y homogenizables—.

Es fundamental distinguir cualquier pronunciamiento crítico politizado, es decir, utilizar el arte para dar a conocer la desigualdad, la pobreza y la violencia como la bandera de intervención crítica que pretende revelar el problema a los incapaces de vislumbrarlo. La propuesta aquí opta por reescribir un nuevo reparto de lo sensible. Rancière asume la potencia del arte en un sentido más modesto, lo que para cualquier ámbito de la vida es la posibilidad de configurar el espacio material y simbólico.

La politización del arte es un problema encerrado entre las ceñidas interpretaciones de un deber ser del arte contra su pureza —el llamado arte por el arte—. Es usual encontrarse con un arte políticamente comprometido en periodos de inestabilidad y crisis civilizatoria, acentuadas en los siglos XX y XXI. Un arte que se pronuncia como *crítico* o que participa de lo *militante* no es un arte político en el sentido que Rancière (2011) propone:

El arte no es político [...] por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de



tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (pág. 33)

Las ideas de la revolución estética a la que Rancière apunta son volubles y pueden sobre interpretarse, pues una mala lectura del discurso cambia la voluntad de perseguir la creación de comunidad en una nueva forma tiránica de someter la autonomía y la igualdad en un nuevo círculo vicioso, al asumir que es necesario hacer comprender un mensaje de manera casi instructiva.

En el arte contemporáneo frecuentemente responde a un fin. Rancière llama a esta dinámica *supresión de la forma* —es decir la obra de arte— en el acto— la búsqueda de un acontecimiento social generado por la obra—. Para Rancière, el arte no ha de convertirse en una forma de vida, en él se encuentra la vida que ha tomado forma (Rancière, 2011, pág. 53).

En este orden de ideas, si el arte pretende hacer política al prescribir una consigna particular que sirva a la concientización de la dominación o a la búsqueda de un efecto concreto en los espectadores para volverles actores dispuestos a la transformación del mundo, lo que consigue es suprimirse como arte. La postura de Rancière en el arte crítico se contrapone a estos discursos y evidencia su poca efectividad, están contruidos sobre la base de una lógica embrutecedora. Nuevamente es evidente un vínculo crítico con el quehacer pedagógico bajo una lectura muy instrumental, quién asume que el arte puede utilizarse como un medio para transmitir un mensaje o consigna, pulveriza las capacidades de redistribución del arte.

El arte es político en la medida que se reserva toda intervención y es arte en la medida en que sus objetos se distinguen en su “textura sensible y su modo de aprehensión”

(Rancière, 2011, pág. 120). Opera una apertura el disenso entendida como una organización sensible en la que el arte se decodifica en otro régimen de percepción y de significación (Rancière, 2010, pág. 51).

Bajo estos dos códigos del disenso —percepción y pensabilidad— se altera el territorio de lo posible y con ello, la distribución de capacidades e incapacidades del arte y también de lo político. En el caso del arte, éste no tiene como detonante una interioridad del mensaje crítico y la ambición persuasiva del artista; acontece como un proceso de subjetivación política, es decir, como una aventura intelectual singular y única en la que se puede traducir aquello que se percibe o piensa de manera más libre (Galende, 2012, pág. 119). Como aventura intelectual puede resignificarse el papel de lo pedagógico en las operaciones artísticas, sin embargo, con reservas que más adelante serán desplegadas.

Aun cuando la obra lleve a cuentas un estatuto sensible que la hace posible tanto en los discursos de la estética de lo sublime y como en los de la estética relacional, ocurre una nueva distribución espacial, material y simbólica que conecta con la política de manera inherente. Este es el *reparto de lo sensible*.

### **1.3 El reparto de lo sensible**

Lo sensible entonces, lejos de su interpretación como concepto ligado a la sensación, devela un mundo de organización social, un mundo de experiencia que se estructura según las capacidades o incapacidades de los sujetos. Esta división e *(im)posibilidad* de accionar o no en ciertos rubros sociales es un asunto político. La contraposición aquí es entre un ellos y nosotros propio de las divisiones sociales:

cuando aparece una extrañeza o desidentificación de otro sujeto cuya palabra no es válida por no pertenecer a un discurso de autoridad.

Lo sensible en Rancière está directamente conectado a la política, porque representa el modo organizacional de la vida individual y colectiva. Esta organización está dada por un reparto de lo sensible que determina al mismo tiempo, lo común y lo que queda excluido de ese reparto. El reparto de lugares, de espacios, tiempos y formas de actividad es precedido por otro reparto anterior, que es el de quienes tienen parte en ese reparto. Por tanto, el reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común

El *reparto de lo sensible o división de lo sensible* <sup>4</sup> fundamenta de esta manera los órdenes sociales, económicos, educativos, etc., que determinan la manera en que el individuo se piensa y se siente capaz de participar en los múltiples ámbitos de la vida. Lo sensible organiza tanto las maneras de ser —experiencia y participación directa o indirecta del espacio social— como la distribución visible e invisible de espacios, tiempos, palabras, etc., es decir, lo político es organizado por lo estético. Lo cual es suficiente para que Rancière afirme que toda política tiene una base estética. Reiterando que esta base estética no es entendida como una teoría del arte, sino como un régimen específico de identificación del pensamiento, articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensar sus relaciones.

---

<sup>4</sup> La palabra “partage” puede traducirse como reparto, distribución, partición, intercambio, etc. Para usos concretos “división” o “reparto” en español es frecuentemente utilizado en las traducciones de los textos al tiempo que la polisemia refuerza la propuesta de Rancière.

Dando seguimiento a estas ideas, la propuesta de Rancière es que desde esta resignificación estética se abra espacio para un nuevo reparto de lo sensible, un nuevo *sensorium* de la experiencia común. No sólo remitido a los modos de hacer propios del arte, sino un modo de ser, una aprehensión del universo sensible.

Por ello no hay una determinación o prescripción de la experiencia estética y los objetos o modos de la ficción en el arte. Si bien es una potencia de “reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (Rancière, 2009, pág. 49) no es una consecuencia. Este acceso a nuevas individualidades, ritmos de aprehensión de lo dado, el paisaje inédito de lo visible no es una receta. Si a través de este *tejido disensual* nos permite establecer nuevas relaciones entre enunciación y visibilidad para conseguir un *sensorium* distinto, tratar de configurarlo para que dé un resultado anticipadamente es regresar a las premisas explicativas que restarían capacidad a los sujetos, premisas pedagógicas que intentamos cuestionar.

La fuerza de las artes, la literatura o el cine, así como las enunciaciones políticas, impactan sobre lo real, definiendo modelos de palabra y de acción; pero no por sí mismas ni antecedidas con una sensibilidad fenoménica, sino a partir de las capacidades e inteligencia humana, que puede venir de cualquier lugar, disciplina, estrato social, condición material. Así entonces la intensidad sensible:

Construye mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de humanos quienes quiera que sean, marcan separaciones, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos según los cuales éstos adhieren a una condición, reaccionan frente a situaciones, reconocen sus imágenes. (Rancière, 2009, págs. 49-50)

El *reparto de lo sensible*, lo común en la comunidad, las formas de visibilidad y la disposición es lo que mantiene unida la relación *estética-política*. A partir de aquí son pensables las prácticas del arte y las intervenciones políticas de los artistas, el performance, las instalaciones museísticas, la poesía y constructivismo del arte (Rancière, 2009, pág. 19).

La manera en que ocurre el recorte de tiempos y espacios, aparición de objetos y sujetos, manifestación de lo común y lo particular, posibilita otras prácticas y formas de visibilidad artística. El *reparto de lo sensible* quiebra las coordenadas normales de experiencia sensorial. Para entender la manera en que operan los repartos de lo sensible en el terreno estético y así también en lo político, hay que vislumbrar la relación de la forma material con el espacio simbólico. Estos elementos no están desligados, conforman una misma configuración y coexisten en la obra. Por esta razón arte y política son formas dependientes entre sí, ya que fluyen en un régimen de identificación, compartiendo espacio y tiempo específico.

Retornando el mundo del arte contemporáneo, las prácticas que buscan heterogeneidad e integración reafirman la existencia de un adentro y afuera de lo común. El consenso solicita la intervención del arte para subsanar las irregularidades de lo social “se trata allí de devolverle a un mundo común el sentido perdido o de reparar las fallas del lazo social” (Rancière, 2011, pág. 148). Así que la solución está formulada por la estructura del problema, es una situación circular de un mecanismo que se perpetúa.

Con este viaje por lo político, pensar en su relación con lo sensible no es necesariamente pensar en un sistema, porque no establece una causalidad ni asume unos efectos constantes. Se ocupa por el *cómo* pueden acontecer ciertas cosas, más que por determinar resultados o llegar a absolutos. La dirección que toma puede llegar a una estructuración de la vida en común a partir de los rasgos políticos inherentes a la sensibilidad de los sujetos, sensibilidad potenciada o invisible para los ordenamientos policiales.

Entre la experiencia y la educación estéticas, como Rancière las enuncia, hay un espacio para entender el alcance de la obra de arte, que se aparta de la concepción mesiánica o de la utopía del arte socialmente comprometido. Para nuestro autor, el arte es más modesto al momento de incidir en los comportamientos y las relaciones. Al enfrentarse a la obra, el sujeto no se apropia de ella ni viceversa, asumiendo la apariencia libre en correspondencia con el desposeimiento y la pasividad. La obra despoja todos los atributos que la colocan en un entramado inaccesible para lo común por la propia lógica de la educación de los sentidos y posibilita esta promesa, al no hacer nada, manteniéndose indiferente e inactiva. La comunidad corresponde a esta apariencia libre de la obra, aceptando a la vez que la pieza no se ubica en una esfera elitista, que no es arte porque habita el espacio común y posibilita un modo de vida nuevo sin separaciones disruptivas.

Rancière aborda la problemática de la educación estética desde Schiller para validar este argumento. En las *Cartas sobre la Educación Estética del Hombre* (1795) se habla de la apariencia libre —que en libro se refiere a la estatua de Juno Ludovisi, como la obra de arte cerrada sobre sí misma, desprovista de propósito e indiferente a cualquier

propósito que el hombre quiera adjudicarle porque se encuentra descontextualizada en el espacio museístico— como experiencia del desposeimiento y la pasividad. “Es este modo específico de habitar el mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la *educación estética* para formar hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre” (Rancière, 2009, pág. 31). Entre la obra, los espacios del arte, el espectador y la experiencia estética interactúa la política. El precepto de igualdad retorna en el estado estético que está ligado a la forma de ruptura de las relaciones entre fines y medios.

El no-direccionamiento de la lógica disensual asume que en la experiencia siempre habrá cosas indeterminadas que escapen a la ambición consensual. Suspende la jerarquía entre forma y contenido. Los espectadores van a encontrar cosas que no sabían que estaban buscando, los artistas tampoco preverán aquello con lo que los espectadores se queden. La mediación aquí no tiene sentido, pues la fuerza de la igualdad es incontenible a la ficción de cualquier división (Rancière, 2005, págs. 87-88).

La noción de reparto de lo sensible es extraordinaria porque hace visible las funciones de lo común en ámbitos completamente opacos para la vida. Espacios que han sido obviados en los discursos de ordenamiento y jerarquización, o los saberes llevados a cabo en actividades cotidianas que han sido asimiladas como normales o naturales de esos sujetos, determinando si es plausible escuchar la palabra común que surge de la visibilidad de estos espacios.

Los alcances del arte en este reparto de lo sensible son bastante modestos, en contraposición con la ostentosa carga del arte crítico y su radicalidad presuntuosa de transformar la conciencia a partir del objeto detonador, de preservar la utopía estética.

#### **1.4 Los regímenes del arte**

Para reconocer como opera el *reparto de lo sensible* en el terreno del arte, y más adelante, asumir la implicación que tiene en el cine, hay que distinguir los diferentes regímenes que Rancière propone para categorizar y ubicar las formas artísticas.

Ya hemos mencionado que el arte no obtiene su cualidad metafísicamente, sino debido a “las prácticas artísticas que son «maneras de hacer» e intervienen en la distribución general de sus relaciones y visibilidad” (Rancière, 2009, pág. 10). Las prácticas que caracterizan a cada uno pueden ser historiadas, pero entre regímenes no hay una cronología que los coloque en secuencia de la historia del arte occidental. Más de un régimen puede coexistir en la misma obra (Rancière, 2014, pág. 178). Estos regímenes al mismo tiempo revelan modos de pensar de la filosofía.

El propósito de esta tripartición no es hacer una clasificación, sino cambiar la concepción y el quebrantar el sistema de distinciones sobre los cuales se erigen identificaciones históricas o técnicas. Las distinciones de regímenes no definen épocas sino funcionamientos, con un marcado énfasis en la coexistencia no solo de elementos, sino de prácticas entre unos y otros. Cada régimen manifiesta un modo de organización de las maneras de hacer, de las clasificaciones y las condiciones para su valoración.



### ***Régimen Ético***

En este régimen de identificación se producen las formas legítimas de la religión o la moral. El arte no es autónomo, se encuentra subsumido a una imagen de la que debe dar cuenta. La imagen es juzgada “en función de su verdad intrínseca y sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad” (Rancière, 2005, pág. 23). Posee una función, debe ser utilizado y producir efectos correspondientes con la verdad que contiene. El régimen ético de las imágenes “se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes contiene un *ethos*, una manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al arte individualizarse como tal” (Rancière, 2009, pág. 21).

### ***Régimen representativo***

Aquí concierne la noción aristotélica del arte en términos de *mímesis—poiesis*<sup>5</sup>. En este régimen hay artes que son más valoradas en función de su capacidad de imitar. No posee autonomía alguna ni dominio particular al estar sujeto a su capacidad representativa. La imitación funciona con criterios propios que otorgan una clasificación: un principio de normatividad interna y un principio de distinción. El primero especifica reglas, criterios de reconocimiento y de apreciación para juzgar si una imitación es arte. El segundo —principio de distinción— es comparativo porque separa las diversas formas de imitación (Rancière, 2011, págs. 81-82). La obra de arte responde a una intencionalidad dada y tiene de antemano que generar las formas

---

<sup>5</sup> En Platón, el concepto de mimesis se retoma desde un sentido de ilusión o simulación de lo real condensado en la apariencia, mientras que en Aristóteles la *techné* se acerca más a una noción de conocimiento y saber hacer —episteme y poiesis—. Estas actividades humanas que exigen conocimiento y experiencia tienden a una perfección de la técnica.

reconocibles en la naturaleza. Puede dar cabida incluso a las llamadas funciones educativas, originadas desde las ideas de belleza y arte en Platón. Rancière también nombra a este régimen como poético, en relación con la época clásica con las Bellas Artes, definidas por los cánones en términos de ejecución y las maneras de hacer. Mientras mejor dominio de la técnica, mejor efecto de apreciación. El uso de la representación alude a la noción de *mimesis*, organizando maneras de hacer, ver y juzgar (Rancière, 2009, pág. 23).

Es bajo este régimen que se justifica el uso del cine como recurso didáctico, pues tiene implícita la capacidad de representación para dar cuenta de una narrativa o de una imagen signada para la demostración de un objeto concreto. Aquí radican la mayoría de las prácticas educativas actuales en torno al arte.

### ***Régimen estético***

El régimen estético estaría basado, precisamente, en la eliminación de una matriz de relaciones entre las formas y su contenido. No existen maneras de hacer bien, porque la distinción ya no vendría dada por un modo en las maneras de hacer, sino por la distinción de una pluralidad de modos de ser sensible, cuya característica principal es la potencia heterogénea y contradictoria que lo habita. Este es el régimen que nos compete para hablar de estética y sensibilidad en el cine. La propiedad del arte se encuentra en la distinción de los modos de ser antes que los modos de hacer arte. La capacidad de la técnica no es determinante como en el caso del régimen representativo. Es en este régimen donde se perfilan las formas de aprehensión sensible.

Lo característico de este régimen es un principio de indiferencia e indeterminación y un constante doble movimiento de lo sensible, de tal manera que una producción artística es, en cierto modo, el desvanecimiento de toda frontera entre un adentro y un afuera del arte; un quebrantamiento del sistema de distinciones. Es justamente el cine el dispositivo donde esto cobra materialidad.

Lo sensible aquí no está configurado por propiedades cognitivas o fenomenológicas, por lo tanto, no podemos hablar de fórmulas en este régimen, sino de una suerte de *potencia heterogénea* como configuración del pensamiento estético (Rancière, 2009, pág. 25). Este pensamiento estético posibilita un modo de visibilidad que revoca las jerarquías de grandeza en la tradición representativa y el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas y de los hombres (Rancière, 2009, pág. 41). Esta particularidad del modo de ser de un sensible remite a uno diferente de sí mismo, que proviene de un pensamiento también diferente de sí mismo.

El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política [rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. [...] la autonomía estética no es esa autonomía del “hacer” artístico [...]. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. (Rancière, 2005, pág. 27)

Como se retomó con el ejemplo de *Juno Ludovisi*, en el régimen estético del arte los espacios autónomos del arte se expanden “como posibilitador de una nueva experiencia estética autónoma sobre la cual fundar una nueva humanidad en su forma individual y colectiva” (Rancière, 2011, pág. 44).

La paradoja que tienen todos los objetos que pertenecen a este régimen es la tensión originaria entre la autonomía de la experiencia estética y la supresión de la esfera artística como distinta de la vida común. Es debido a que las obras que signan bajo este régimen se mueven en la contradicción necesaria que conforma una “dialéctica de la obra «apolíticamente política» (Rancière, 2011, págs. 55-56). La paradoja fundacional de este régimen es una *metapolítica*: en la medida en que el arte es tal debido a que no tiene divisiones que le distingan como arte y lo ligan a la vida común de manera horizontal, deja de ser arte y se suprime la promesa que originó, porque es “es arte en la medida en que es también no arte, una cosa distinta que el arte” (Rancière, 2011, págs. 48-49). La *metapolítica estética*, sólo puede llevar a cabo la promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma del arte en forma de vida (Rancière, 2011, pág. 52).

El régimen choca con el sistema del arte como representación —aquél donde la división era fundamental para distinguir quién puede disfrutar de que expresiones del arte y qué sensibilidad elevada o vulgar posee cada estrato social— pues el régimen estético deshace todas las correspondencias y modos representativos (Rancière, 2009, pág. 39). La *eficacia estética* en este régimen, es decir, lo que les da identificación a sus objetos es “la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado (Rancière, 2010, pág. 60).

Esta es la eficacia del disenso, la ruptura entre regímenes de sensorialidad adquiridos durante la producción de la obra o el manejo que cualquier institución desee adherirle.

Cuando se despega de ese contexto, función o historicidad y se coloca en el lugar de la autonomía del arte, —retomando a *Juno Ludovisi* en el museo— se quiebran también las relaciones saber—hacer del arte, los fines sociales, las lecturas sobre su significación y toda pretensión de causa—efecto a producir.

Es necesario tener presente que en la propuesta de Rancière, no hay fórmulas o secuencias en la que podamos predeterminedar la conciencia y el sentir de los individuos para instaurar la experiencia estética dentro de este régimen, tampoco es posible conducirlo hacia fines previstos: “la relación simple de continente a contenido no existe en ninguna parte” (Rancière, 2005, pág. 69).

Los objetos del arte aquí no pueden asumir funciones o roles: “la obra estética es aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto mutismo” (Rancière, 2005, pág. 84). La experiencia misma escaparía y se empobrecería de ser tomada como medio o herramienta.

El arte no tiene un poder subversivo en sí mismo, ni funciones explícitas hacia un fin, cualquiera que sea; cualquiera de sus formas, no es una herramienta subsumible, sistematizable, conmensurable. Puede prestarnos sus manifestaciones de la misma manera en que la materia le presta a la forma, con una amplia maleabilidad. Pero ningún medio puede poseer la capacidad de dar conciencia del mundo para su transformación. De la misma manera en que no puede hacerlo la teoría por sí misma, no cambia la realidad; porque la potencia emancipadora, se encuentra en otro sitio,

revisar un poco sobre los ejemplos mencionados lo demuestra: en la inteligencia colectiva, de la capacidad de cualquiera que interviene en las escenas del disenso.

Las artes no prestan jamás a las empresas de la dominación o de la emancipación más que aquello que pueden prestarles; esto es, simplemente, todo lo que tienen en común con éstas: las posiciones y los movimientos de cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. (Rancière, 2009, pág. 19)

Lo que permite este régimen es una contingencia de la cual partir para un análisis que ayude a comprender las dinámicas de lo sensible hacia la política. En este sentido, la relación entre arte y política se define por la reconfiguración de la experiencia común en lo sensible, definida por dos binomios de lógicas heterogéneas: estética de la política y política de la estética. Mientras que la primera atañe a los actos de subjetivación política que redefinen la capacidad de la palabra, la acción y la visibilidad cambiando el orden de lo representable y lo perceptible; la segunda asume la estructura que consolida lo anterior: la manera en que circula la palabra, se produce la acción y se expone lo visible reconfigurando otro mundo posible (Rancière, 2010, pág. 64).

La política del arte en este régimen precede la política del artista o de la institución. Esta política se distingue “por el recorte singular de objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independiente de los anhelos que pueden tener los artistas de servir a tal o cual causa” (Rancière, 2010, pág. 66).

Rancière asume la inestabilidad de este régimen: “para mí es un régimen que puede absorberlo todo en su contenido y que, al mismo tiempo en su forma siempre está en la cuerda floja [...] al borde de caer en alguna versión representativa o ética” (Rancière, 2014, pág. 178). En conclusión, lo que define la propiedad de ser arte y a la palabra

estética, no son los criterios técnicos elevados, sino una forma de aprehensión sensible que se opone a su deber representativo que pudo haber tenido. Esta forma de aprehensión sensible “tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2011, pág. 41).

Resumiendo a los tres regímenes: en el régimen ético las imágenes son un ritual; en el régimen representativo existe una jerarquización de los órdenes de expresión; y en el régimen estético hay una coexistencia heterogénea de maneras de hacer.

La pedagogía hasta ahora se ha relacionado con el cine bajo el régimen representativo del arte. No hay mucho que decir respecto a que las prácticas asumen una transmisión de lo idéntico a través de la imagen, y no es para menos pues se interpreta como medio de comunicación o entretenimiento. Tal como se infiere, esta postura anula la potencia emancipadora que podría llegar a contener la imagen cinematográfica. No afirmaríamos que al igual que Juno Ludovisi en el museo; el cine, incluso el que analizaremos en el siguiente capítulo, posee la promesa de emancipación. Se trata de ir desentrañando todos los componentes que operan para que nuestras prácticas pedagógicas ejerzan una tendencia a absorberlo todo —el arte en este caso— bajo la lógica del embrutecimiento. El cine, como dispositivo propio del régimen estético del arte, se mueve en estas coordenadas y la resignificación que puede dársele dentro de la pedagogía se perfilará en el segundo capítulo.

## CAPÍTULO II

### El cine como dispositivo del régimen estético del arte

Como ya hemos revisado, el régimen estético del arte es aquel en donde los objetos no están sujetos a criterios de perfección técnica o llevan auestas una función de carácter ético o representativo a cumplir, sino dan cuenta de una forma de aprehensión sensible. Como artífice de este régimen, el cine hace de todos sus elementos un mecanismo para reconfigurar lo sensible a partir de la experiencia del espectador.

Este capítulo, por lo tanto, desarrolla las particularidades del dispositivo cine como parte del régimen de identificación estético. Al explorar la relación personal que el autor sostiene con el cine desde el amateurismo y la cinefilia, es posible entender los términos recurrentes en sus libros como: fábula, imagen pensativa y ficción. Al mismo tiempo se abordarán directores que han sido parteaguas para el pensamiento fílmico de Rancière: Béla Tarr, Roberto Rosellini, Pedro Costa, Daniele Huillet y Jean-Marie Straub.

Además de la literatura, el teatro, la danza y las instalaciones museísticas, Rancière tiene al cine en un lugar muy especial dentro de la escena estética-política. Sus publicaciones sobre cinematografía se concentran en tres libros: *La fábula cinematográfica*, donde se conjuntan varios ensayos de análisis sobre cine clásico y moderno, problematizando la ficción cinematográfica. *Las distancias del cine*, en el cual de una manera muy personal y como cinéfilo, Rancière establece la relación entre las formas sensibles del cine con la literatura, el arte y con la política. Finalmente, su última



publicación sobre cine *Béla Tarr, después de final*, se centra en la creación cinematográfica del realizador húngaro.

El cine es otra cosa por la especificidad de su materia sensible (Larrosa, 2006), es un estallido de formas diversas y heterogéneas. Su postura respecto al cine cruza diferentes ámbitos y no se limita únicamente a un discurso de filosofía de la imagen: “he ejercido la filosofía como una manera de [...] emancipar todas las esferas de la experiencia [...] pensar las transformaciones de las formas en que estas diversas esferas de experiencia eran percibidas, eran nombradas, eran pensables” (Rancière, 2014, pág. 26).

Esta propuesta del autor, pertinente para la discusión en pedagogía, es el eje conductor de esta investigación; y aunque se retoma con una etiqueta típica de filosofía, este eje abre la puerta para asumir que no se pretende un diseño para una filosofía del cine; (de hecho, Rancière afirma mantenerse un tanto desactualizado en tanto teorías de cine) y constituir una no es de su interés.

El cine es un arte cuyo apogeo estuvo el siglo XX y Rancière es un hombre del siglo XX. Por ello la relación que mantiene con el cine se ve reflejada en sus textos de manera muy íntima, vivió de primera mano las transformaciones que favorecieron al dispositivo: “crecí en un mundo donde efectivamente el cine ocupaba en cierta forma un lugar importante, al fondo de mi calle, la calle donde yo vivía de niño” (Rancière, 2014, pág. 19).

El primer libro que centra sus cuestiones en el cine y conjunta una serie de ensayos publicados en *Cahiers du Cinema* —icónica revista de cinematográfica, fundada por

André Bazin— en la que colaboró Rancière, menciona que fue convocado en los setenta por la dirección de la revista para escribir principalmente sobre la relación *cine-militarismo-pueblo*: “el cine participaba [...] de conducir la relación entre las figuras tradicionales del pueblo y las figuras vistas como progresivas o revolucionarias, y yo me vi obligado por la gente de los Cahiers du cinema a actuar en relación a ello” (Rancière, 2014, pág. 20).

Producto de esas colaboraciones, desarrolló los ensayos publicados tiempo después con mayor amplitud, en *La fábula cinematográfica*. En el caso de *Las distancias del cine*, continúa el desarrollo de algunas ideas esbozadas en *La Fábula* a lo largo de seis ensayos más. *El destino de las imágenes*, aunque no se remite únicamente a la imagen en movimiento, marca pautas importantes sobre la potencia de la fotografía o la pintura. Su último libro sobre cine es sobre el final de la carrera activa del reconocido Béla Tarr, a modo de homenaje y con un estilo mucho más ligero que los tres libros anteriores.

Sus escritos de cine versan sobre líneas recurrentes de su pensamiento como la transformación de modos de vida, las formas de pensar el arte y sus relaciones en el terreno estético-político apoyado en aspectos particulares de ciertos directores, encuadres, recursos, narrativas, etc. En contraposiciones constantes recupera, teje y desteje sensibilidades en la imagen cinematográfica.

## **2.1 Entre amateurismo y cinefilia**

Es necesario decir que Rancière es un cinéfilo experimentado. Su bibliografía sobre el cine prácticamente se escribió sola a partir de su afición. Por esta razón, él afirma no pretender —a diferencia de su colega, Gilles Deleuze— armar una teoría del cine como ontología de la imagen. Rancière es claro al afirmar que habla desde la

cinéfilia, ya que el cine ha formado parte importante de su vida personal y así también admite su amateurismo.

El amateurismo le otorga un sitio en común con “todos aquellos que [...] han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento” (Rancière, 2012, pág. 15). Es debido a esta postura más versátil respecto a la rigurosidad de otras vertientes de filosofía y cine, como se explora para encontrar una vía que conecte con la formación desde la pedagogía.

El *amateurismo* en el que se posiciona es tanto teórico como político, contraponiéndose a la autoridad del especialista, del crítico o el profesor de cine. Gracias a este posicionamiento es posible cruzar las fronteras de lo múltiple en el cine hacia nuevas experiencias y nuevos saberes, sobre un terreno más fecundo que inclinarse por una reivindicación del especialista.

Rancière aborda el cine desde tres distancias o tres líneas de relación: cine y arte, cine y política, cine y teoría. La distancia para el autor no es algo que sea necesario acortar, sino por el contrario, es una condición para aproximarse al dispositivo en un ir y venir. En muchas publicaciones donde el eje central es su producción escrita, reitera que no se acercó al cine —y a casi ninguno de sus intereses intelectuales— como filósofo o crítico, “mi relación con él es un juego de encuentro y distancias” (Rancière, 2012, pág. 10).

Para el autor es vano discutir y escribir sobre cine para encontrar una teoría que unifique las posibles miradas y aborde todos los problemas que puede desprender la imagen fílmica.

Como posición política, el amateurismo rompe con el que podría ser un consenso de teoría del cine o la crítica cinematográfica como únicos criterios de autoridad. Rancière admite que su primera compilación de ensayos de cine se titula *La fábula cinematográfica* porque así se sitúa en un universo estético sin jerarquías, en donde los filmes constantemente están recomponiéndose en nuestras percepciones, nuestras emociones y nuestras palabras como “aventuras intelectuales del pensamiento a las que dio lugar la existencia múltiple del cine” (Rancière, 2012, pág. 15).

Esta posición recuerda un poco a su postura de emancipación intelectual, propiciada por la potencia del cine como arte del régimen estético, pues el poder de las diferentes dinámicas internas de un filme puede traer consigo aventuras maravillosas para el pensamiento. Esto no es posible sin estas distancias desde donde el amateurismo posibilita el encontrarse y desencontrarse en un filme. Cualquiera que haya disfrutado de una película sabrá a lo que se refiere con esas recomposiciones de la imagen en el pensamiento evocadas en una suerte de sueño.

Retomando esta licencia, este abordaje del cine no es elitista ni excluyente, mucho menos experto ni técnico. Está únicamente potenciado por el amor y la pasión hacia la multiplicidad del cine. Aunque comúnmente al hablar de cine, hablamos de películas buenas o malas desde una perspectiva personal o emulando la crítica para juzgarlas. No es realista exigir que todos los espectadores coincidan con una forma de valoración

experta. La riqueza y valor del cine va encausada hacia efectos que no pueden predecirse entre espectadores del divertimento, de la cinefilia y de la crítica.

Limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidar que el cine es un arte en medida que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones. (Rancière, 2012, pág. 14)

El amateurismo y la cinefilia son asuntos de pasión antes que de teoría. Actitud propia del nacimiento de la cultura de los años sesenta. Muy a la par con el nacimiento de la *nouvelle vague*.

La cinefilia fue [...] una manera de romper por completo las legitimidades estéticas constituidas, de declarar que el verdadero cine no era el cine metafísico pensante de bellos planos y con gente que discurría sobre los grandes problemas de la vida y del destino, sino que el verdadero cine eran las comedias musicales de Minnelli, eran los westerns de Walsh o de Anthony Mann, era Hitchcock. (Rancière, 2014, pág. 20)

Está implicado que los impactos de la imagen cinematográfica penden de catalizadores que van del todo a las partes: la visibilidad, la potencia de significación y la pasión. “No saber qué amamos y por qué lo amamos es, se dice, lo característico de la pasión. También es el camino de cierta sabiduría” (Rancière, 2012).

Es desde este enfoque, el del amateurismo y la cinefilia, que puede existir una apertura hacia una formación desprovista de instrucción. Motivando la pasión por el arte de lo visible que nos incite a mirar sin una pretensión aleccionadora, desde una apertura:

El cine salva a las imágenes de nuestra voracidad estética, ideológica, política, de nuestra voracidad moral también, y las devuelve al silencio. A veces, el cine no representa nada, no analiza nada, no interpreta nada, sino que deja que el ojo se pose literalmente sobre la superficie de las cosas. (Larrosa, 2006, pág. 18)

El cine exige una atención despojada de intenciones, una receptividad que la pasividad puede formular, es en este momento cuando se permite evocar lo sensible desde el propio individuo “quizá no dicen nada, pero nos hacen sentir la entraña del mundo, su latido invisible, las que apuntan hacia lo que no se puede ver ni decir” (Larrosa, 2006, pág. 19). Esta manera de relacionarse con el cine solo es posible desde la contemplación silenciosa que no adelanta juicios, ni busca explicaciones, que asume la distancia.

## **2.2 Las particularidades del cine como parte del régimen estético**

El cine tiene múltiples conclusiones. Solo desde esta pasión, pasividad y apertura es posible acceder a las dimensiones que el cine puede brindar, como ya lo hemos afirmado con anterioridad: conforma una industria expansiva del entretenimiento, predecesor de los contadores de historias en plazas públicas o la tradición del espectáculo de sombras. Y, por supuesto, también es arte. En este sentido, el cine es arte en la medida en que da cuenta de un mundo con un *sensorium* específico, tiene una potencia propia de la imagen y la lógica del relato está ligada con un modo de ser y hacer.

Rancière interactúa con el cine a partir de los regímenes de presentación y los encadenamientos inteligibles en las imágenes que circulan para pensar en cómo se han constituido, incluso cuando los distintos ámbitos de los que se articula parecieran aislados. Él no parte del cine como generalidad, sino a través de los análisis de aquellas *fábulas* que va dejando ciertas pistas para que el lector conforme una lectura distinta de las imágenes, los relatos, las actuaciones y por qué todo esto puede dar cuenta de un mundo sensible completamente distinto.

La unidad fundamental que hace posible al cine es la imagen, por lo tanto, el cine es un arte del encadenamiento entre imágenes compuestas en materia (ojo) y luz (imagen) en movimiento; que existen en un instante independiente, sin estar necesariamente sujetas a una construcción representativa en la mirada o en la imaginación. Las imágenes son cosas del mundo, por lo tanto, el cine es arte en la medida que es mundo (Rancière, 2005, pág. 132).

Como parte de la industria del entretenimiento se le adjudica un carácter de diversión, sin embargo, esto puede mezclar varios sentidos, pues no siempre es garantía experimentar júbilo o regocijo al ser espectador. Siempre se está expuesto a trastocar otras emociones como el miedo, la angustia y la tristeza. “Es también lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias a medida que su realidad se borra y se modifica: ese otro cine que recomponen nuestros recuerdos y nuestras palabras” (Rancière, 2012, pág. 13).

Configura un motor de la imaginación a nivel personal y social, donde se recomponen pasados y se proyectan futuros, una suerte de aparato ideológico colectivo, ahí donde se pone en cuestión hacia qué panorama podríamos encaminarnos. Es una de las más polémicas formas del arte, como novedad técnica en 1920, una manifestación utópica que hacía emerger la cotidianidad de los hombres comunes saliendo de la fábrica.

[...] yo pienso que el cine es algo que en principio es múltiple, es decir, el cine es a la vez una novedad técnica, es un entretenimiento social, es una utopía de arte novedoso es y una técnica puesta al servicio de las historias a la antigua. Quiere ser un arte de movimiento, un arte de la luz, un nuevo arte y se vuelve por completo otra cosa. (Rancière, 2014, págs. 23-24)

Recordemos que, entre el dispositivo técnico y los procedimientos para crear una fábula, se encuentra una idea de arte en la edad estética que irrumpe los métodos del

arte meramente figurativo y los replantea desde otra mirada gestada en el régimen estético. Dispone de un potencial que puede dar cuenta del mundo, sociedad o historicidad. Pero no se limita a las formas de construcción de identificación con afectos, sino que, al moverse en el terreno del arte estético, posee la capacidad de tener forma sensible propia. Esta capacidad configura un *sensorium* común entre las palabras, el ritmo y la imagen que, unido con lo inteligible, se opone a una *función mimética* del cine (Rancière, 2005, pág. 38).

Como arte, el cine nos recuerda que, para conformarse en ese círculo, necesita desplazarse continuamente a otras fronteras, por ello su identificación versa dentro del régimen estético del arte. Rancière lo ha trabajado en esta línea para afirmar que se encuentra en esa esfera del arte y al mismo tiempo no está ligada a las transformaciones de la vida. Caracterizado por su fuerza y apertura, ya revisada en el capítulo anterior: “El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar” (Rancière, 2012, pág. 14). No se mantiene adherido a una sola línea de discurso, tanto en forma como en materia, sino que ofrece una buena cantidad de accesos a otros mundos sensibles, a la “redistribución de las formas de la experiencia sensible colectiva” (Rancière, 2012, pág. 42).

En el cine eso es perceptible, pero no es una certeza, ni una constante: “La pureza cinematográfica no se reduce a la coreografía de un conjunto de movimientos sin motivos. Una secuencia de gestos es también la constitución de un determinado mundo sensible” (Rancière, 2013, pág. 65).



Es por esto que la imagen cinematográfica posee más de una cualidad que rebasa muchas veces sus propios medios primarios, la narración ya no es la narración por sí misma, transmisora de un mensaje uniforme, en diálogo con el espectador produce otras cosas o ninguna; hay una desviación de la intensidad sensible en el cine que puede producir otros efectos, circular por otros ámbitos, modularse más allá de lo que la acción en pantalla puede llegar a mostrar, nunca es equivalente a sí misma, siempre es dinámica (Rancière, 2013, pág. 55).

Para el momento de la entrevista con Leticia Flores Farfán, Rancière arroja una afirmación que condensa la fuerza de lo que refiere al hablar del régimen estético del arte en estas valiosas líneas que nos ayudarán a aterrizar al cine en este régimen:

Lo que intentaba decir es que el arte no existe en sí. Es decir que lo que nosotros llamamos «arte» u «obra de arte» o «un arte» se define como tal a partir de un régimen de experiencia, que es un régimen de articulación entre varias cosas, entre formas de fabricación, pero también modos de recepción sensible, pero también modos de inteligibilidad de estas producciones, de estas producciones sensibles, de las maneras en que forman parte de un mundo o constituyen un mundo. (Rancière, 2014, pág. 45)

Una película no puede contener todo su valor en reglas de perfección técnica, no se pueden conseguir sus efectos sensibles con base en el dominio del director, del montaje, de la dirección de arte o incluso de la calidad actoral de los protagonistas. Este margen del efecto en tanto respuesta o repercusión sensible es la primera dimensión en la que podemos discutir el cine dentro del régimen estético del arte. Es impreciso retribuir el impacto del cine a la mirada calificada para apreciar el dominio de la técnica cinematográfica. Lo que está operando todo el tiempo son los desfases entre regímenes de percepción, inteligibilidad y representación sensible independiente de un espectador más o menos especializado. “El régimen estético es [...] un régimen que

denormativiza, y que es al mismo tiempo una lógica de desjerarquización. [...] la separación representativa-estética es una separación imprecisa” (Rancière, 2014, pág. 47). Para hablar del cine dentro del régimen espíritu del régimen estético del arte, se recupera una aseveración más contundente:

Es en este régimen el sitio propicio para poder discutir las potencialidades del cine, pues es en este en que se repiensen las relaciones entre fabricación, presentación, recepción e interpretación. Es también en este régimen donde la comunidad estética tiene una gran presencia, es el sitio idóneo para construir un mundo desprovisto de la jerarquía con la capacidad igualitaria de los sentimientos estéticos, fundada en la experiencia sensible antes que, en lo policial, el régimen estético del arte establece un vínculo entre la esfera del arte y de pensamiento común en una inteligibilidad. (Rancière, 2014, pág. 49)

Tampoco hay que negar que, tanto en el cine como en el propio régimen estético, la historicidad tiene una capacidad de integrar los otros dos regímenes restantes en ciertas obras, según la lógica desde la que se aborden. Un régimen es una conexión variable, no un precepto inamovible:

El cine es un arte que, [...] ha sido pensado como realización perfecta del régimen estético, que ha sido, al contrario, masivamente una suerte de rejuvenecimiento del régimen representativo, que finalmente resultó ser como una especie de combinación compleja entre el régimen representativo y régimen estético. (Rancière, 2014, pág. 50)

Hitchcock y el suspenso, por ejemplo, mezclan estos regímenes: en inicio parece que los relatos siguen un modelo aristotélico, es decir, mediante la concatenación de eventos se espera un resultado predecible. En todos sus filmes, el manejo extraordinario de ese recurso característico hace una mezcla que arroja lo inesperado. El realizador compromete en ello todos los recursos del cine: uso del tiempo, del plano y del color, que termina por descolocar y abrir la posibilidad a muchas variaciones insospechadas. Hitchcock hace funcionar la lógica representativa haciendo uso del

ordenamiento de acciones en las imágenes, actuando sobre la sensibilidad e intercambiado la relación placer-dolor en paralelismo con la acción saber-ignorancia.

Hay mucho de representación en el cine, pero no desde la concepción de semejanza o *mimesis*, Rancière diría que se sitúa más en un sistema de relaciones entre lo decible y lo visible. Hay un sentimiento y un lenguaje que toma inteligibilidad en la imagen (Rancière, 2011, pág. 33).

Al hablar de *mimesis* no hablamos de una semejanza exterior, una adecuación total del modelo para con la imagen, o bien, la copia de lo real; hablamos una legitimidad entre maneras de hacer y modos de visibilidad y pensabilidad en un espacio de articulación en tanto codificación y distribución: “un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos de la palabra, formas de visibilidad y protocolos de inteligibilidad” (Rancière, 2011, pág. 87).

Si bien la imagen cinematográfica no se ha liberado de esta función, no es el único régimen que opera en el cine actual. En el caso del arte, desde el siglo XIX con la *revolución antimimética* se produce un quiebre que da paso al régimen estético del arte, caracterizado, como se ha mencionado con anterioridad, por el desplazamiento los viejos cánones fundamentados en la perfección técnica y reflejo de la naturaleza.

Es la capacidad psíquica y social mediante la cual una palabra, un comportamiento, una imagen convocan su análogo. Y es un régimen determinado del arte, que inscribe esa capacidad dentro de las leyes de los géneros, la construcción de las historias, la representación de unos personajes que realizan sus actos y expresan sus sentimientos. (Rancière, 2005, pág. 34)

### 2.3 La fábula y la imagen.

El cine es el arte que experimenta la combinación conflictiva de dos poéticas: la mirada del artista que decide y la mirada de la máquina que registra. Imagen construida e imagen vivida guardan un doble poder. Como composición primaria, las imágenes se entrelazan con el movimiento y dan cuenta de una veracidad de la visión. La imagen, por sobre la palabra y un tanto así con la literatura, tiene la ventaja de poder mostrar algo sin enunciarlo, y es en ese momento cuando se realiza su potencial visual y su capacidad de impresión sensible.

“[...] lo que ve, lo que está enfrente de la cámara es también lo que verá el espectador. Aunque para él también hay una elección entre dos maneras de ver: la relativa, que instrumentaliza lo visible al servicio del encadenamiento de las acciones, y la absoluta, que le da a lo visible el tiempo para producir su propio efecto” (Rancière, 2013, págs. 32-33)

La imagen cinematográfica es también un lenguaje propio y con este designa un mundo sensible. Efectúa una serie de saltos entre palabra a imagen, imagen a historia e historia a película: “Una película está hecha siempre de tensiones entre varias lógicas” (Rancière, 2014, pág. 24). La imagen es una operación que relaciona el todo y las partes, visibilidad y potencial significación. Una imagen nunca tiene una presencia absoluta por sí misma, depende del dispositivo de visibilidad que regule lo que aparece en ella, (cuerpos y objetos), jamás va sola.

Para Rancière, la imagen y su propiedad representativa no están unidas por un criterio de semejanza sino por una cierta relación entre lo visible, lo invisible y lo decible; que como relaciones fundamentales asumen que se habla únicamente de aquello que se puede ver, manteniendo un orden estable entre significación y lenguaje.

El concepto de mimesis relacionado entonces con las artes, y en este caso específico, con la imagen, apunta que no se trata de la semejanza como regulación de las bellas artes o las artes representativas —en esta relación de la copia y modelo—, sino que refiere a las maneras de hacer en tanto operaciones que hacía visibles, decibles y pensables ciertos modos de inteligibilidad de las artes (Rancière, 2011, pág. 87).

La palabra *fábula* remite a la presentación ficcional del relato que enlaza junto con la poética de la imagen en movimiento. Es elegida por el autor en lugar de llamar a esta característica *relato* para evitar caer en conflicto con la diégesis —reglas narratológicas— pues varios de sus análisis omiten o dan por sentado que en la abstracción, que hace describiendo el plano, se trata de liberar un poco al cine de la obligación de ser el medio para únicamente contar historias. El relato cobra otra fuerza en medida que opera como un modo de organizar las prácticas humanas, incluso en la consecución de secuencias, se produce su suspensión y da cabida a la contemplación un cierto modo discursivo donde emerge una política de la estética:

[...] el cine existe a pesar de las historias que cuenta [...] finalmente las historias que el cine cuenta no tienen ninguna importancia. Lo que importa son los planos, es la imagen, el encadenamiento de los planos. Son los planos, es el montaje. (Rancière, 2014, pág. 41)

La fábula cinematográfica es la articulación entre varias fábulas, una intriga, un *muthos* articulado por una distensión del tiempo que se dilata o se estira, se hace sensible, encadenado entre sí. Por lo tanto, la fábula cinematográfica es una serie de fábulas articuladas o superpuestas, momentos que se deslizan acorde o no con reglas de narratología y puede existir causalidad o sin sentido:

Fábula es, digamos, una película construida sobre un guion, una película construye una fábula con el tiempo, con las imágenes y el tiempo de la película, y también el cine cuenta historias sobre lo que es

el cine. Eso da al menos tres fábulas, y bueno, ciertamente hay otras (Rancière, 2014, pág. 142).

Una película no puede reducirse a su argumento. La fábula cinematográfica, para Rancière, es siempre una *fábula contrariada* en tanto su esencia no está totalmente determinada por una explicación de las historias que relata. Hay elementos que se desdoblan y tienden a rehuir de cualquier voluntad explicadora —incluso la del guion o la del realizador— hacia lo que podríamos enunciar como puesta en escena de una puesta en escena, contra movimiento en el plano o la acción, separación de la imagen del movimiento, voz que denota lo visible, juegos propios del cine que entre intercambios e inversiones muestran un abanico de posibilidades del arte cinematográfico (Rancière, 2005, pág. 20).

Esto se evidencia en la imagen cinematográfica cuando hay un desfase de planos que ya no dan cuenta de una linealidad, sino que ofrecen algo muy distinto del horizonte de expectativas extraída de las apariencias, y como apunta Rancière, se necesita de un plano más para mostrar esa diferencia.

Es entre estos dos regímenes que operan en la dinámica interna del cine que aparece el concepto de *frase-imagen* en los textos de Rancière. Hace referencia a la potencia que posee la imagen, pero no como fuente explicadora o demostrativa de un hecho o acción, sino como pauta para un contacto o enlazamiento con una manera de percibir el mundo; entre el plano, la imagen, y la palabra se da un choque heterogéneo (Rancière, 2011, pág. 70).

Es aquí donde el régimen estético puede irrumpir y dar cuenta de otros desplazamientos que acontecen incluso en situaciones que pertenecen a lo visible o enunciable. Con la propuesta de la *frase-imagen*, se va perfilando una potencia de contacto, una capacidad del cine de hacer mundo a medida que hace historia. Originado por un enlazamiento heterogéneo de fragmentos que efectúan un choque y construyen un *continuum*. El montaje, la ficción y la fábula completan esta posición acerca del dispositivo al ser operaciones que se manifiestan en el cine, mismas que se emancipan de su deber mimético o de su misión de narrar historias.

Para disipar el imaginario construido en torno al cine como el *arte de la caverna* con la capacidad de manipular a las masas —idea propuesta por Guy Debord— Rancière reivindica su posición. En principio, porque el imaginario de la manipulación en el espectáculo minimiza la emancipación del cine mudo respecto al sonoro. Antiguamente el cine mudo se esforzaba en dejar muy direccionadas las intenciones de los planos, los actores y el relato. Al llegar la tecnología de la sonoridad, la imagen desprovista de sobre explicaciones permite que el espectador interpele lo visible, la imagen motiva la imaginación. El cuerpo y el escenario se inscriben en otra temporalidad, “lo visible es otra forma en que el tiempo se hace perceptible en el cine” (Rancière, 2014, pág. 57).

Cuando en el cine se explica reiteradamente qué está pasando en lo visible e incluso lo invisible —los monólogos interiores de los personajes, por ejemplo—, para Rancière esto constituye la muerte del cine, pues “lo importante en el cine es justamente que no se sabe lo que pasa por la mente y, en cierto sentido, se puede decir que no es necesario saberlo” (Rancière, 2014, pág. 57).

Las posibilidades de lo visible en la imagen fílmica permiten al espectador ahondar por sí mismo en la capacidad de construir un diálogo con el filme haciendo uso de la imaginación y abriendo un mundo de posibilidad. El instrumento, por sí solo, no tiene una carga o capacidad política anterior, se limita a producir un exceso de imágenes de las cuales es posible sustraer una potencia sensible, misma que puede llegar a convertirse en política, dependiendo del espectador.

Es bajo esta propiedad que se refuerzan las posibilidades de relacionarnos con el cine sin una prescripción que dirija la aventura intelectual del espectador. Es gracias a la imagen fílmica asumida como potencia sensible, más que como explicación que podemos pensar en la resignificación de otro escenario formativo desde la pedagogía.

#### ***2.4 Los filmes, los directores y el análisis cinematográfico.***

Pedro Costa, Béla Tarr, Jean Marie Straub y Danielle Huillet son para Rancière, directores que median la potencia de la imagen con sus narrativas, no pretenden enseñar nada ni representar nada: “No hay conciencia en la que el mundo se condense visiblemente. Y el cineasta no está para convertirse él mismo en el centro que ordena lo visible y su sentido” (Rancière, 2013, pág. 70). Su libre amplitud se condensa en la acción de los planos, los personajes y los tiempos, que se convierten en algo incalculable para el espectador.

#### ***Pedro Costa***

Heredero del modelo narrativo de los Straub, este cineasta de origen brasileño es uno de los realizadores predilectos de Rancière. Su eje argumental siempre parte de un desafío político actual: migrantes, explotados, excolonias africanas, precariedad o desalojados. La situación social no es el único elemento de estos filmes, no les confiere



el estatus de arte político debido a estos tópicos. Hay una inteligibilidad en la presentación de ese contenido que difiere de las maneras tradicionales, que demuestran la desigualdad y operan apelando a la toma de conciencia. Pedro Costa nunca ha pretendido mostrar en sus obras una suerte de ilustración del explotado y el dominante como figuras antagónicas; tampoco incluye diálogos en donde los personajes inciten a una revuelta para terminar con su condición desvalida. No hay intención explicativa ni movilizadora.

En sus películas, el cuerpo desligado de una progresión narrativa aparece en pantalla con pocos diálogos y acciones lentas. El relato tampoco obedece a una verificación dialéctica. La *política* en los filmes de este autor es radical: su cámara recupera sitios decadentes, excluidos y hablan de un mundo de experiencia muy distinto de los lugares en que ahora se exhiben sus películas —museos o festivales—.

Su riqueza se distribuye entre las paredes pintadas de verde, objetos como desechables, velas y botellas de plástico, etc. El relato lejos de responder a una diégesis explícita —o explicativa— se convierte en una *poética*. Entre esas imágenes de los objetos, las escasas palabras y las miradas de los personajes, la política emerge de una forma sensible, aparece un nuevo reparto de lo sensible:

Ya no se trata de poner de relieve la capacidad de los hombres del pueblo de levantarse a plena luz para apoderarse de los grandes textos que argumentan las aporías de lo justo y lo injusto. Se trata de saber si un decorado de paredes leprosas, casuchas invadidas por los mosquitos y habitaciones cruzadas por los ruidos del exterior constituye un mundo; si los cuerpos derrumbados y las voces estremecidas por la tos que recuerda las «casas de las brujas» solo conocidas por esos jóvenes forma una conversación; si esta misma conversación es el ruido de los cuerpos sufrientes o la meditación sobre la vida que esos seres han elegido. (Rancière, 2012, pág. 121)

Esta construcción hace visible un arte del pobre, en la experiencia de vida comparte y se comunica con su música, su forma de vivir y de amar, interactuar con su entorno y relacionarse con otros. De alguna manera se recupera la intención inicial del cine como arte popular, aquel que permitiría a los excluidos de la esfera refinada disfrutar de la imagen en movimiento: “el cine se revelaba así, en el interior mismo de un sistema de producción centrado en la ganancia de los propietarios, como un arte de la igualdad” (Rancière, 2012, pág. 137).

Lo que Pedro Costa hace y lo diferencia del cine de denuncia que recurre a las imágenes de la miseria, es un ejercicio de filmar palabras, gestos y movimientos con la intención de acercarse al otro, aceptando que la actividad misma no tiene otra potencia que ser una superficie donde se colocan experiencias.

Pedro Costa devela una política de la estética en filmes como: *Ossos* (1997) *No Quarto da Vanda* (2000) y *Juventude em marcha* (2006). Para Rancière, el estilo y trayectoria de este cineasta funciona en favor de la potencia de la mirada y la palabra; sin que su cine pretenda explicar las condiciones de la pobreza en favor de una toma de conciencia.

Costa posiciona su imagen en evidenciar con historias cómo jóvenes marginados son capaces de apoderarse del rumbo de su vida incluso en las condiciones más precarias. Tampoco se trata de una cuestión aspiracional, representativa y romántica sobre sortear la adversidad. El director media entre una política de la estética y una estética de la política al ser una superficie sensible una distancia para pensar la condición

humana. No es necesario tener un posicionamiento ético, sentirse horrorizado o indignado.

La vida que nos muestran los filmes de Pedro Costa está lejos de pretender un cine social, explicativo o concientizador, se desidentifica al ser indiferente con los prejuicios acerca de exponer el mundo de la pobreza, haciéndolo inherentemente político, sin convertirse en un cine de denuncia.

### ***Béla Tarr***

*Después del final*, mantiene un estilo similar a los ensayos cinematográficos anteriores de Rancière. Comienza retomando una sinopsis de la película a desarrollar en cada capítulo, mantiene un eje limpio sobre qué tema y con qué filme va a abordar la cuestión. Sin embargo, la lectura a través de los capítulos se siente como un homenaje redondo a la producción del cineasta, formando parte de un todo cerrado sobre sí mismo. La potencia del cine de Béla Tarr, que Rancière extrae como discurso sensible, es justamente el despliegue de la relación entre imagen y palabra que revela otra corporeidad —prácticas, visibilidad y legibilidad—. Ya apunta Sonia Rangel en su obra *Ensayos Imaginarios* (2015) varias de las cualidades distintivas del realizador al tiempo que refiere a la publicación del autor:

Jacques Rancière, en su libro sobre Béla Tarr, plantea la idea de que en los filmes del cineasta húngaro se da una forma de imagen—tiempo, un «tiempo del después» (temps d'après); para nosotros, efectivamente, el cine de Béla Tarr construye una imagen—tiempo, pero se trata más bien de un entre—tiempo: un tiempo de la espera o del olvido, y de un contra—tiempo: tiempo de la espera o del olvido, y de un con-destrucción. Expresado no sólo en los planos largos, circulares, bailarines sino en la serie de ritornelos que sostienen estas formas de tiempo (pág. 62).

Béla Tarr no es un cineasta convencional. Su carrera comenzó con temas muy apegados al malestar social del siglo XX en la Hungría socialista, recurriendo a los retratos de familias disfuncionales, relaciones enfermizas y violencia doméstica para dar cuenta del síntoma. El *joven* Tarr —como Rancière describe esta etapa de su carrera— se caracteriza por ser un “cineasta indignado, en lucha con los problemas sociales [...] deseoso de trastocar la rutina burocrática y cuestionar los comportamientos provenientes del pasado, el conservadurismo, el egoísmo, la dominación machista, el rechazo de los que son diferentes” (Rancière, 2013, pág. 9). En ese sentido, el *joven* Tarr no está distante de los jóvenes cineastas que vieron en el cine la posibilidad de manifestar descontento. Esta etapa de filme social está marcada por su estilo que denotaba en cuadros dinámicos, filmados a cámara en mano para demostrar la turbulencia y energía de su crítica.

Sin embargo, su evolución devino en el estilo maduro con el que es mundialmente reconocido. Ambientado en la transición del derrumbe soviético al capitalismo, el reflejo de los largos planos secuencia a cuadro estático, la imagen a blanco y negro, así como la carencia de diálogo y el peso de la expresión de los actores transforman el universo del director a uno metafísico y formalista: “Siempre está hablando de la misma película y hablando de la misma realidad; tan solo la excava cada vez un poco más” (Rancière, 2013, pág. 10).

La imagen en el Béla Tarr maduro, nos muestra una realidad vivida por sus personajes a partir de la contemplación, una imagen que no digiere nada para el espectador. Por ello, los planos estáticos panorámicos dan una sensación de soledad, de angustia o de determinación. Por esta razón, el cine de Béla Tarr es enteramente un arte de lo

sensible antes que de lo visible. La belleza visible de la imagen es un agregado al estilo del director, pero no una meta propuesta.

Los personajes también mutan hacia una encarnación de las tensiones entre órdenes. Pasamos de la familia como principales actores de lo social que darán cuenta de una lección moral, a los traficantes, ladrones, estafadores como protagonistas de todos sus filmes consecuentes. Pero esta situación no recae en una intención ética, sino en la posibilidad de cambio, la riqueza del movimiento de lo vivido: la mayoría de los acontecimientos en los filmes de la madurez empiezan signados por la incapacidad de los hombres y mujeres, resultado de un ablandamiento moral, una visión derrotista de su situación y una constante falta de voluntad para imaginar un futuro diferente “[...] forma de resistencia, gesto que se convierte en una forma de afirmación de la dignidad humana” (Rangel, 2015, pág. 61).

Mediante la progresión de la historia se desarrolla “la capacidad de los seres más mediocres para afirmar su dignidad” (Rancière, 2013, pág. 52), a través del honor y el orgullo como virtud cinematográfica que pone en movimiento a los cuerpos, los lanza hacia trayectorias que cambian conforme el entorno.

[...] al cineasta le interesa captar los cuerpos, las situaciones ópticas y sonoras puras y mostrar cómo no son las relaciones las que marcan o determinan situaciones, sino el mundo exterior y sus fuerzas penetran y arrastran a los cuerpos. La imagen expresará devenires, afectos, trayectos y ritmos más que historias. (Rangel, 2015, pág. 68)

Por otra parte, los objetos y el ambiente no están al servicio de los personajes. Son estos quienes configuran la acción del personaje, en los planos se crea la sensación de que los objetos “los rodean, los penetran o los expulsan fuera de campo y se cierran sobre ellos” (Rancière, 2013, pág. 34).

La progresión del relato, para un espectador poco familiarizado con el director, puede parecer de duración lenta, al respecto Rancière dice:

Los acontecimientos que forman una película son momentos sensibles, recortes de la duración: momentos de soledad donde la niebla del exterior penetra lentamente en los cuerpos del otro [...] momentos donde esos cuerpos se reúnen en un lugar cerrado y donde las afecciones del mundo exterior se convierten en tonadas repetitivas de acordeón. [...] El arte de Béla Tarr consiste en construir el afecto global donde se condensan todas esas formas de diseminación. (Rancière, 2013, pág. 40)

El efecto entre el cuerpo, el objeto y el acontecimiento —la lluvia, la niebla, el viento— se convierten en una canción, una mirada o un grito. La progresión del tiempo en Béla Tarr se cristaliza en lo que Rancière denomina *presión cósmica*: cada momento es un microcosmos, cada plano secuencia debe ser actual, el acto en que el mundo se refleja en intensidades sentidas por los cuerpos (Rancière, 2013, pág. 41).

El cineasta se interesa en los cuerpos, en la manera en que se instalan o se mueven en un espacio. Se interesa en las situaciones y en los movimientos antes que en las historias y en los fines con los cuales éstas explican esos movimientos a costa de alterar su fuerza. (Rancière, 2013, pág. 50)

Otra característica resaltable en el estilo maduro del cineasta es la ausencia de diálogo. Se decía que su pretensión era regresar al cine a sus orígenes mudos, pero para Rancière esto no es así. El cine mudo no era un cine del silencio, sino un cine de señas. El silencio solo puede cobrar consistencia sensible en el cine sonoro. La expresión de la pequeña Estike que va hacia la muerte en *Satatango* no puede ser más cruda, más insoportable de enfrentar, si no es por la ausencia de expresión en el rostro de la niña y la carencia de habla.

Aquí la riqueza del cine se subraya: que, para el guion de esta adaptación fílmica, se eliminó por completo la secuencia en la que Estike producía un monólogo mental en el

que cuestionaba la existencia de Papá Noel, donde evidenciaba la inocencia, la ingenuidad propia de la víctima de una estafa por parte de su propio hermano. La edición final de la secuencia en la película no da cuenta de esta situación, de esa manera, no insulta la inteligencia del espectador.

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen a los cuerpos en relación unos con otros dentro de un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que cuenta y describe. Es un arte que muestra los cuerpos, que se expresan entre otros medios por el acto de hablar y por la manera en que la palabra los afecta. (Rancière, 2013, pág. 12)

El mundo sensible de Béla Tarr es un sistema coherente que compone un mundo sensible. La historia en sus películas está ausente, pero como discurso perceptivo, no como relato. El relato es un continuo hecho de modos de espera, modificaciones al movimiento. Tarr, a través de un montaje que parte del plano secuencia construye una textura de continuo, la intensidad de sus planos son la unidad básica que construye el continuo. El montaje complejo no tiene tanta presencia para esta poética sensible como lo tendría con otros cineastas —Eisenstein o Godard—. La secuencia dota de consistencia todos los elementos del plano y los vuelve independientes, potentes en sí mismos.

La atención del plano objeto o del plano estático no es fortuita, es gracias a esta que se forman los microcosmos sensibles y característicos del cine de Béla Tarr. La psicología del personaje no es el centro desde el cual se origina todo el *sensorium* de Tarr, sino en la misma imposibilidad de acceder a sus pensamientos nos vemos arrastrados por la duración de la imagen en donde el ambiente y los objetos atraviesan los cuerpos. “En eso consiste la adecuación exacta de la propuesta ética del cineasta y

el esplendor fascinante del plano secuencia que sigue el trayecto de la lluvia en las almas y las fuerzas que éstas le oponen” (Rancière, 2013, pág. 73).

Las situaciones que viven los personajes de Tarr están hechas de esperas, inercias y creencias. Su actuación correspondería con la corriente *naturalista* del teatro. Su interpretación cobra el mismo valor en pantalla si es un actor experimentado como Janos Derszi o una amateur como Erika Bok. Lo que al cineasta le interesa es su personalidad, aquello que son como individuos es lo que quiere llevar a sus relatos. Esta búsqueda de realismo involucra un nivel más allá de la identificación con el papel, es una suerte de actuación orgánica en toda su expresión. Tarr valora la capacidad de percibir la situación y reaccionar de manera natural a la misma, es decir realista en términos de experiencia de vida o de un ejercicio orgánico de la actuación. Es por esta razón que él establece un vínculo a nivel personal con los actores con quienes trabaja, no desea obtener un personaje trabajado desde lo dramático como creación del actor, sino una manera de habitar situaciones:

Tarr filmará figuras, no personajes, con sus formas, sus ritmos e intensidades- Cine del cuerpo, de las actitudes, de las posturas, de los devenires, de los desplazamientos, de los trayectos, de las intensidades afectivas y des-afectivas. Cuerpos rítmicos, vibrátiles dentro de personajes, de ahí que el cineasta afirme que filma personalidades, Método de des-dramatización en cuyo proceso Tarr abandona paradójicamente la estructura narrativa, el tiempo cronológico y la caracterización de los personajes. (Rangel, 2015, págs. 62-63)

Los análisis fílmicos de Rancière parten del problema estético como parte de la pertenencia al régimen estético del arte, su percepción como objeto propio del arte y posibilitador de acceso a otro sensible distinto, en la manera en que dan cuenta de alguna transformación de las representaciones sociales, la puesta en escena de éstas y cómo se relacionan (Rancière, 2014, pág. 70).



Para Rancière podemos hablar de películas que nos gustan —amateurismo y cinefilia— y de películas que dan cuenta de una sintomática social, incluso si no nos gustan. Sus análisis se circunscriben a la configuración propia del cine, contemplado lo sensible, la representación, o bien, su relación con temas sociales.

El poder del plano y el montaje es algo que Rancière enfatiza en su análisis de *Mouchette* de Bresson, en el cual muestra un cierto sentido aristotélico en el relato, pues cada plano tiene la misión de llevar a otro, no guarda nada para sí mismo sino revela el peso argumental de manera sucesiva. Lo que irrumpe esta linealidad es el performance de la niña que interpreta a Mouchette, al cobrar otra forma con ayuda del montaje.

Pensemos el montaje como proceso de figuración, condensación y desplazamiento de las imágenes que pueden desembocar en un modo de presentación sensible distinto y muy propio del cine. El cine nos hace oír las palabras haciéndolas ver, como sentido intrínseco. Hay una similitud entre política y arte que se instaura en esta función, y ésta es la superposición de palabras e imágenes para producir una evidencia sensible de un orden de mundo. Es decir, una construcción (montaje) de palabras y acciones, ciertas enunciaciones que se mueven en los cuerpos que andan en el plano, y permiten darle una nueva articulación a lo visible y a lo decible.

Sin embargo el objetivo de Rancière no es mostrar, mediante el análisis, aquellas películas que dan cuenta de lo político y por qué. Se centra en ver lo que sucede en ellas y observar las transformaciones en la visibilidad y capacidades de una comunidad.

Inevitablemente analizo una película y, en el fondo, procedo por un método de primer plano, es decir, un método donde focalizo lo que está en juego en la película, lo que políticamente está en juego en la película. Pero lo que políticamente está en juego no es algo que se traducirá en un efecto político directo de esa película. (Rancière, 2014, pág. 82)

El análisis no implica situar a la película como portadora de un valor ejemplar, requiere una atención y cierto grado de minuciosidad. Pero teniendo presente que “lo que sucede en los relatos, en las figuraciones cinematográficas y luego lo que sucede en el orden político” (Rancière, 2014, pág. 83), no tiene una correspondencia consecuente, ni uniforme.

“No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos, y de nuestras intervenciones” (Rancière, 2010, pág. 77). En este escenario, tanto el consenso como el disenso se desprenden de aquello que fija las identidades y cambia las coordenadas de lo representable, los regímenes de intensidad sensible y las ficciones. En este aspecto, la ficción “remite a un conjunto de construcciones imaginarias que permite que un sistema funcione” (Ruby, 2011, pág. 36), enlazando lo decible, lo factible y lo visible. Dicha construcción es la base del sensible común.

El rechazo a los sin parte y la naturalidad del orden encuentra su fundamentación en este aspecto ficticio y despolitizado. “Ninguna configuración de división puede perpetuarse si sus reglas de partición y distribución son visibles” (Ruby, 2011, pág. 37). Por ello se tiene una imagen artífice que encarna lo que se entiende por inmigrante, pobre, indígena y de inmediato le adjudicamos una serie de deficiencias; las cuales la voluntad y el proceso de subjetivación de cada individuo podrán quebrar. La ficción

dominante consensual se asume por lo real; la ficción devenida en el arte como acción política, es decir, *ficción disensual*, puede contrarrestar sus efectos fracturándola de modo polémico, y no como una suerte de utopía o mundo imaginario. Sino como acción del disenso:

La ficción [...] cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia, la realidad, lo singular, lo común, lo visible y su significación. [...] Al romper las jerarquías entre sujetos, acontecimientos, percepciones y concatenaciones que gobernaban la ficción clásica, ha contribuido a una nueva distribución de las formas de vida posibles para todos. (Rancière, 2010, pág. 67)

La ficción en Rancière es un modelo de racionalidad. No es una creación imaginaria opuesta a la realidad, es una operación disensual. Cambia los modelos de presentación sensible y su forma de visibilidad o enunciación. Tiene la capacidad de cambiar las coordenadas de lo representable en la percepción de un acontecimiento y capacidad de vincularlo con el mundo. Es una *micropolítica*. Se observa un trasfondo en el cual la gestión de mundo funciona debido a esa oposición: lo imposible de los sueños, la imaginación y la utopía contrarios al plano posible de lo real. El autor observa que el discurso realista o dominante es de hecho, una ficción:

Una ficción es una forma de construir un vínculo entre cosas, una ficción es una forma de seleccionar un determinado número de situaciones, de imágenes, de cosas y luego decir «esto es lo que resulta» [...] es una manera de poner en común, y para mí poner en común significa como punto de partida sencillamente tomar dos palabras y se juntas y se crea cierta forma de comunidad. (Rancière, 2014, pág. 85)

La ficción es una manera de dar cuenta de la comunidad porque implica poner en común una cierta cantidad de factores: gente, situaciones, palabras, acciones que los individuos reconocen o comparten; estos lazos los mantienen juntos, éste es el sentido tras la ficción. No se limita a actuar en el ámbito artístico, está presente en todas las

esferas de la vida humana “en el fondo la ficción es un modelo de racionalidad causal” (Rancière, 2014, pág. 85).

Pero no conlleva una correspondencia determinada de efectos. Entre la experiencia estética y la ficción puede surgir un nuevo mapa de lo sensible y formas de apropiación. Desprovisto de intención, puede formar un tejido disensual que recorte las formas de constitución de objetos y enunciación subjetiva, es decir, operaciones propiamente políticas. Asumir esta ruptura estética como indeterminación, es también asumir que no se pueden calcular sus efectos.

Rancière retoma el fragmento de la *Poética* de Aristóteles en el que se enuncia la ficción como acción dispuesta por la necesidad o verosimilitud; su contraposición es la historia o la realidad empírica, una narración de cómo acontecieron las cosas. La ficción es la narración de lo que puede ocurrir, el orden de lo posible según estas relaciones de necesidad o verosimilitud. Entender la política, la historia y las ciencias sociales en este análogo de la racionalidad de la ficción se hace necesario porque, esta relación causal en sus operaciones, no es otra cosa que la sucesión empírica (Rancière, 2014, pág. 85). En el fondo el mundo oficial que postulan las instituciones, derivadas de estas disciplinas, es el sistema de racionalidad social o dominante y, por lo tanto, el único posible.

Pensar en la construcción de este relato verosímil de la sociedad, da cuenta de situaciones lóbregas. En tanto este relato determina nuestra función y decisiones de vida: “estamos de algún modo orillados a actuar según la verosimilitud, es decir, a tener

comportamientos que corresponden al lugar que ocupamos en orden de lo verosímil” (Rancière, 2014, pág. 87).

Se esperan determinadas acciones de ciertos sectores según esta construcción ficcional; las elecciones y las respuestas de los simpatizantes a los partidos políticos según su propaganda ideológica, son un ejemplo. Y esto es una ficción, poner juntas personas, cosas y acciones.

En el caso específico de la política, el papel de la ficción tiene una presencia que valida el discurso de los capaces y la necesidad que existe de dirigir y digerir todos los asuntos de la vida común para facilitar las vidas de los incapaces, quienes no pueden considerar todos los complejos aspectos que atraviesan una buena administración.

### *2.5 La lógica pedagógica en el cine.*

Rancière reconoce la intención educativa en el cine, una “pedagogía de las imágenes” (Rancière, 2012, pág. 87). Para este apartado se retoman algunas ideas principales de un capítulo de *Las distancias del cine* en las que Rancière nombra una serie de relaciones importantes enunciadas como pedagógicas.

Roberto Rosellini es un cineasta icónico del movimiento del neorrealismo italiano, director de filmes de gran alcance como *Europa 51* o *Alemania Año Cero* y de enorme presencia para el desarrollo de la *novelle vague*. Tenía como principio realizar filmes que generaran un impacto en la audiencia: más allá de ser considerados hermosos, capturar la realidad en las imágenes. Luego de su retiro del cine afirmaba un fin explicativo del discurso audiovisual, una propiedad representativa.

Uno de sus proyectos en 1963 fue para la televisión italiana estatal: tratándose de una enciclopedia histórica para mostrar las biografías de algunos pilares de la filosofía: Sócrates, Pascal, Descartes y Agustín de Hipona. No trataremos la contraposición televisión/cine, pues para el director el lenguaje visual no era distinto en una de la otra, nos centraremos en la imagen conjunta y algunas implicaciones de esta exposición.

El objetivo del proyecto era mostrar una versión de los pensadores tal como se les hubiese podido observar en su momento histórico. En 1979 el mismo Rosellini apunta: “en mis filmes muestro las costumbres, los prejuicios, los miedos, las aspiraciones, las ideas y la agonía de una época y de un lugar. Muestro un hombre —un innovador— que las afronta”.

Siguiendo con su práctica de trabajar con actores no profesionales, recreó una autobiografía filosófica con un formato muy cinematográfico. Una motivación para ello era la convicción personal roselliana de llegar a un público no especializado, y presentarle una versión que integraría la didáctica de la historia y filosofía con técnica fílmica. Gran parte de esta decisión estuvo fundamentada en su convicción profesional de la muerte del cine y su retiro como director fílmico.

Cabe mencionar que no estamos en una crisis, en tanto que las tecnologías también configuran la manera de ver cine en otros espacios distintos a la sala, como bien apunta Rancière: “el modo de transmisión no afecta la experiencia del espectador de cine, es una cuestión de eficiencia del formato. Lo que sí podría significar una preocupación de la transformación no es la modificación del formato, pero si del

espacio, es decir, el desplazamiento a museos o a una distribución tal que categorice a cineastas en una esfera más bien elitista” (Rancière, 2014, pág. 101).

Rancière afirma que esta serie de filmes son pedagógicos al poseer un carácter ilustrativo y biográfico, pues se recupera un discurso del pensamiento que a través de la imagen se hace sensible. No solo se contextualizan e historizan los cuerpos de los filósofos, los diálogos también pretenden ser concretos y testimoniales. La película tiene toda la intención de ser, pues, ilustrativa y ejemplificadora. No hay un espacio para la libre interpretación o pensamiento desde la experiencia sensible. La caracterización del actor que interpreta a Descartes —con toga, sombrero y barba abundante— así como los diálogos que emite para plantear ideas —de las *Meditaciones metafísicas*— denotan el cuerpo que se enuncia como objeto al servicio de una función ilustrativa. El filme pedagógico, además, tiene la función documental de las imágenes, misma que se origina cuando se muestran desde las condiciones en las que el filósofo generó su pensamiento, el ejercicio de los procedimientos materiales hasta el contexto en el cual debía sortear las tensiones con las autoridades de la época.

La subjetivación en el filme aparece un tanto desprovista de intención, en el guion o en relatar la biografía. Florece en los gestos sutiles de los personajes que dan cuenta de una experiencia del pensamiento a un sensible diferente. Rancière pone de ejemplo la parte final del filme *Cartesius* en la que los gestos del actor exceden la dramaturgia del personaje, que ya no enuncia nada más de lo que sabemos. Rossellini convierte el testimonio filosófico en una conceptualización de carácter existencial.

Lo siguiente que presenta Rancière en su análisis, son los riesgos tanto de la función ilustrativa y como de la subjetivación en ese tipo de filmes.

La función ilustrativa del filme es un exceso, es decir: asumir que mientras haya mejor puesta en escena más clarificado estará el pensamiento, es un tanto ingenuo. Haría falta preguntarse qué tan presentes están en realidad esos trajes y caracterizaciones en los planteamientos cartesianos. “La ilustración del pensamiento racional es indistinguible de la ilustración de su imaginaria” (Rancière, 2012, pág. 90).

Este es el problema de utilizar el cine como ejemplo, cuando en cierta medida se intenta imprimir un conocimiento a través de la simplificación excesiva del mismo con una metáfora; al final, lo único que se recuerda, es la metáfora y no lo que se intentaba decir con ella.

Los riesgos de la subjetivación recaen en la personificación del filósofo, es decir, en el actor. Pareciera que nada puede ser más creíble que la dramatización del contenido, en tanto la imagen nos muestra al actor encarnando la palabra del filósofo. Sin embargo, puede que esta misma cualidad anule tanto la palabra como la imagen deseada.

Lo que está a discusión con estos riesgos de la imagen señalados por Rancière, se efectúa en el filme *Socrate*, pues su función ilustrativa es la que resalta todo el tiempo: dando largas explicaciones y diálogos contextuales durante muchas secuencias. Va devorando un poco la esencia de la subjetivación del personaje filosófico, aquel que prefería no transmitir su pensamiento en imágenes, imposibilitando un ejercicio explicativo. Lo que el enfoque del filme hace es anular las premisas propias de la



filosofía de Sócrates y el estilo cinematográfico. Esta situación no se repite a cabalidad con los otros títulos.

Lo que tienen en común todos los filmes del proyecto es una cierta ambición de mitificar las figuras filosóficas como héroes de su tiempo, lográndolo con la superposición de las tres funciones que ya hemos mencionado: ilustrativa, documental y subjetivante; que si bien pueden entrar en tensión, como en el caso de *Socrate*, pretenden con cada filósofo “inscribir su pensamiento en un universo material, hacerlo surgir de ese universo como una manera de interpretarlo y actuar en el” (Rancière, 2012, pág. 93).

Aunque Rancière nunca denomina dentro de su análisis estos filmes como didácticos, está claro que al ser un proyecto motivado por las ideas de Rossellini sobre el impacto de la televisión como herramienta para la difusión del pensamiento, —desarrollado ampliamente por el mismo<sup>6</sup>— tienen un corte de mediador del conocimiento: “quiere que la razón triunfe sobre las ignorancias y las emociones irracionales, [...] por medio de imágenes que hablen mejor que los libros” (Rancière, 2012, pág. 101).

En el eje tradicionalmente signado por la pretensión de la transmisión del conocimiento, el proyecto de Rossellini podría significar una anulación doble de la imagen ilustrativa y la imagen subjetiva. La ambición de que la imagen contenga un cuerpo historiado e ideas filosóficas, da como resultado la suspensión de ambas funciones “que las ideas sean ganadas por [...] los cuerpos que les dan vida sensible, o que los cuerpos sean

---

<sup>6</sup> Roberto Rosellini escribió un libro titulado *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, mismo que refleja sus ideas respecto a la prosperidad de la televisión como herramienta ilustrativa y la muerte del cine a la par.

devorados por el enunciado de las ideas a las cuales prestan su apariencia” (Rancière, 2012, pág. 101). Para Rancière, el resultado de la tensión de este proyecto no es ni cine ni pedagogía, aun cuando se pretenda unificar ambos contenidos en la imagen.

Ahora que tenemos el panorama sobre la manera en que Rancière se ha relacionado con el cine y su posicionamiento con la pedagogía desde este análisis, se concluye que él entiende el uso de la imagen fílmica desde su concepción, como un uso que tiende a la explicación excesiva contenida en una simplificación de la imagen al asignarle una función transmisora de información, una dialéctica de la imagen y el conocimiento. A esta forma de relacionarse con el cine se encuentra explícita en las prácticas pedagógicas que ven al cine como recurso audiovisual para el aprendizaje.

Recordemos los talleres de la ENP, los programas que incluyen en su desarrollo al cine como medio de comunicación, así como, estos filmes sobre historia de la filosofía. Contienen como idea eje la imagen como ilustración desde el régimen representativo del arte. Denominaremos a esta función tradicional una práctica *embrutecedora*.

El cine como dispositivo del régimen estético del arte posee cualidades que en potencia pueden conducir a otra manera de relacionarnos con la imagen fílmica. Responden a un recorte estético-político del mundo común, un mundo sin jerarquías, por lo tanto, sin funciones. Además de la libre posición del cinéfilo, en la dinámica interior está la frase-imagen como potencia de contacto con el espectador, más no de exhibición o explicación. La imagen no se *frasea* directamente de ilustración a contenido, la operación no es vertical.

En la experiencia de ver cine hay una serie de operaciones tanto del régimen representativo como del régimen estético, y entre estas puede originarse la potencia clave en Rancière para reconfigurar la forma de contemplar al cine desde la pedagogía: la emancipación, específicamente, la emancipación intelectual.

En este capítulo se posicionó al autor dentro del contexto angular de la propuesta de esta tesis, es decir, su relación personal con el cine que se sintetiza como amateurismo y cinefilia. Amor, afición y pasión por el cine, factores que han conducido su pensamiento para explorarlos desde otra óptica y recuperar de ellos la potencia que tiene cualquiera de realizar su propia aventura intelectual. A este planteamiento le corresponde el desarrollo de *espectador emancipado* a abordar en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO III

#### La emancipación intelectual y su relación con la formación

En este capítulo se realizará un análisis desde las herramientas teóricas obtenidas a lo largo del desarrollo del primer y segundo capítulo de esta investigación con la intención de explicar la relación entre cine y formación desde el pensamiento de Jacques Rancière. Se establecerá la propuesta de la emancipación intelectual como eje central de la relación entre cine y pedagogía, basada en la experiencia estética del espectador y las positividades constitutivas de lo humano en su relación con la formación.

La manera de vincular el panorama de lo estético-político, las particularidades del dispositivo cine como parte del régimen estético del arte y nuestro quehacer pedagógico es mediante la contraposición entre las reflexiones de Rancière en torno a la relación maestro-alumno y dispositivo-espectador. Ambas contenidas en sus libros *El maestro ignorante* (2003) y *El espectador emancipado* (2010). Estas obras sostienen como punto de partida la igualdad de las inteligencias, y más tarde confluyen en la propuesta de la emancipación intelectual.

No es fortuito calificar esta relación de pedagógica, porque, aunque durante este trabajo no se retoman enfoques estrictamente denominados como *educativos*, el abordar este panorama teórico tiene implícito este interés. Quién se haya aproximado a los textos de Rancière puede percatarse de lo negativo que podría parecer el autor al momento de hacer alguna referencia a *lo pedagógico*. Sin embargo, su interpretación está ligada a manifestaciones concretas propias de lo educativo, es decir, aquellas institucionalizadas, las prácticas que persiguen un fin determinado con un objetivo

concreto de acuerdo con la verticalidad de la enseñanza y el aprendizaje, en la dinámica del profesor y el educando.

Rancière poco o nada se interesa por el qué se enseña o cómo se enseña (lo educativo no es primario a su argumento), sino en el interior de la relación esencialmente pedagógica, la que sitúa en un lugar de lo político al maestro y al alumno; relación paralela a la del filme y el espectador.

### **3.1 Sobre el maestro ignorante**

¿Es posible enseñar aquello que no se sabe? Para Rancière, la aventura intelectual de Jacotot es una sacudida y una ruptura total con la concepción tradicional de las prácticas de enseñanza y aprendizaje, desde el enfoque pedagógico más tradicional. Es un lugar común que en la educación se reproduzca aquella problemática relación vertical entre el que sabe y el que no sabe, que Rancière ya había denunciado en la política (Vilar, 2012, pág. 271). Incitando a salir de una zona de confort, Rancière propone dar cabida a la aventura intelectual, que consisten fundamentalmente en movilizar la voluntad para aprender, en lugar de proporcionar explicaciones de un contenido específico.

Relatando la experiencia de Joseph Jacotot, —un educador francés del siglo XIX— quién, por azares del destino, luego de su carrera militar se vuelve un profesor de francés en Holanda. Entre él y sus alumnos no había un lenguaje en común, pues el desconocía el holandés y los educandos estaban ahí para aprender francés. Ya que no podía darles instrucciones en un idioma compartido, Jacotot recurrió a una traducción bilingüe de *Telémaco*. Sin mucha fe en su improvisado método, Jacotot pidió al final que los alumnos escribieran en francés todo lo que habían aprendido del texto.

Esperaba recibir horribles escritos y, para su grata sorpresa, los alumnos demostraron haber asimilado muy apropiadamente las reglas de escritura del idioma desconocido. A partir de ese momento Jacotot reformuló su práctica, que lejos de ser explicadora y transmisora del saber, se sostuvo gracias a la sujeción con la voluntad de conocer, tal como un ejercicio de traducción del saber.

Rancière retoma el análisis sobre la lógica explicadora en el alumno que se nivela al caso del espectador, lo retoma como *lógica pedagógica* en el que es necesario asumir la ignorancia como incapacidad perpetua y no como posibilidad de saber mediante la sujeción a la voluntad. Aquello que reproduce la ignorancia es la necesidad de la explicación. El maestro explicador o embrutecedor es el que se reafirma en la desigualdad de las inteligencias; posee la conciencia del saber ignorado por el otro y la sistematización de cómo combatirlo, de lo simple a lo complejo, tal como un artista conoce la ineptitud en la que está el espectador pasivo.

Es la lógica de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones y los ejercicios que el da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. (Rancière, 2010, pág. 15)

Pero todos los sujetos obtienen experiencias de la interacción con su medio: del ejercicio de comprar y observar, construyen una riqueza intelectual propia —como ocurre al aprender la lengua materna, la función de los objetos o los signos—. “En rigor de verdad no hay ignorante que sepa ya un montón de cosas, que no las haya aprendido por sí mismo, mirando y escuchando a su alrededor, observando y repitiéndose, equivocándose y corrigiendo sus errores” (Rancière, 2010, pág. 16).

Para Rancière la dinámica del conocer funciona por un *trabajo poético de traducción*, mismo que alienta la práctica emancipadora. Esta se lleva a cabo comparando lo que se sabe con lo que se descubre., indagando un tanto al azar. Así se reivindica la ignorancia no como un mal sino como un *menor saber* que se acrecienta constantemente mediado por la voluntad de conocer un poco más. Dicha interacción es denominada como *aventura intelectual*.

Las instituciones asumen la ignorancia como un opuesto al saber, en este sentido, la transmisión de conocimientos parte de una falta posicionada antes que de una situación acumulativa y voluntaria. Esta articulación que busca suprimir la distancia de la desigualdad, creando un reparto de lo sensible que opone el mirar del saber; la apariencia de la realidad, y la actividad de la pasividad; se distribuye según la capacidad e incapacidad de cada situación.

Lo que el paradigma de la explicación aplicado en muchas prácticas educativas vinculadas con el arte, intenta subsanar es una distancia indispensable para su existencia: el tránsito del conocer y comprender. El *arte de traducir* no debe ser tomado como un mal a erradicar, debido a que es el principio de toda inquietud por el saber y discernir bajo la propia voluntad. Y esto no concluye en la supresión del artista o del maestro, sino lo incita a reflexionar sobre su quehacer en el mundo y le da otra posibilidad de asumir su papel:

El maestro ignorante [...] se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el «saber de la ignorancia» y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos su saber, les pide que se aventuran en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que ha visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que él ignora es la desigualdad de las inteligencias. Toda distancia es una distancia factual, y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un

camino que va aboliendo incesantemente, junto con sus fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de las posiciones. (Rancière, 2010, pág. 18)

La transmisión directa de lo idéntico no deja cabida para la aventura intelectual, es decir, para la traducción y la conformación de un poema propio del espectador. Empeñarse en que del espectáculo se recuperen o se comprendan cosas específicas en un modelo causa-consecuencia, que merma toda potencia de la capacidad propia. En esa distancia de desigualdad y embrutecimiento: “lo que el alumno debe aprender es lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver es lo que el director le hace ver” (Rancière, 2010, pág. 20).

Volvemos a encontrarnos en esta *estética de la política* en el terreno de lo pedagógico al entender cómo la introducción de sujetos, objetos y percepciones —o en palabras de Rancière: lo visible, lo decible y factible— no es otra cosa que una hechura ficcional, un tejido consensual. El maestro participa pasivamente del proceso de singularización que el poder de los intelectuales ha conferido a un conjunto de operaciones propias de la lógica explicadora.

Lo que a la lógica explicadora bajo la que se erigen las prácticas características de la educación, no es el reconocimiento de las capacidades de cualquiera para salir al mundo, la capacidad de hacerse cargo de la propia formación, sino extender una atmósfera ficticia de incapacidad que justifique la necesidad de estas prácticas. El explicador requiere al incapaz y hace todo para producirlo. Aquí Rancière expresa una de las pautas de su pensamiento sobre la pedagogía como división del mundo entre capaces e incapaces: “Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido” (Rancière, 2003, pág. 23)



En *El maestro ignorante*, Rancière cuestiona al pensamiento crítico “tradicional” de corte platónico, aquel encargado de difuminar las ilusiones, haciendo ver y pensar al incapaz, embelesado por una falsa apariencia. Continuando con la idea del mito pedagógico, Rancière señala:

El mito pedagógico, decíamos, divide el mundo en dos. Pero es necesario decir más precisamente que divide la inteligencia en dos. Lo que dice es que existe una inteligencia inferior y una inteligencia superior: la primera registra al azar las percepciones, retiene, interpreta y repite empíricamente, en el estrecho círculo de las costumbres y de las necesidades. [...] La segunda conoce las cosas a través de la razón, procede por método, de lo simple a lo complejo, de la parte al todo. Es ella la que permite al maestro transmitir sus conocimientos adaptándolos a las capacidades intelectuales del alumno y la que permite comprobar que el alumno ha comprendido bien lo que ha aprendido. Tal es el principio de la explicación. Tal será el principio del atontamiento. (Rancière, 2003, pág. 24)

La impresión que Rancière tiene de la pedagogía está estrictamente ceñida a una concepción de la didáctica, la de los medios adaptados para alcanzar los fines preconcebidos. “Tal es la preocupación del pedagogo educado: ¿comprende el pequeño? No comprende. Yo encontraré nuevos modos para explicarle, más rigurosos en su principio, más atractivos en su forma. Y comprobaré que comprendió” (Rancière, 2003, pág. 25).

El caso de Jacotot vuelve a aparecer aquí afirmando que la igualdad no es enseñable, pues asumir que hay que transmitir o mostrar cómo se debe ser igual. Es recaer en una división desigual. Así se impone una distancia entre quien tiene la ciencia del saber y quién no puede hacer uso de su inteligencia. Fue solamente por medio de la práctica directa, en la que el maestro ignorante potenció la inteligencia de los otros de manera involuntaria, como los alumnos correspondieron. Es la voluntad sujeta a la inteligencia la que da apertura a la igualdad.

La idea de la voluntad servida por su inteligencia significa en la práctica que no hay hombres más lúcidos que otros, hombres que por camino de la instrucción o por algún don natural del espíritu resultan más perspicaces que otros, pues lo que es propio en tanto que singular no es la inteligencia misma, la inteligencia como tal, sino la voluntad de cada quien por participar de la potencia común de los seres intelectuales. (Galende, 2012, pág. 14).

La voluntad es un poder racional: potencia y facultad. Es la reflexión que posibilita la formación del individuo. Actuar sin voluntad no implica ningún esfuerzo intelectual. Rancière es específico al decir que no bastan buenas intenciones. La voluntad y la inteligencia se entrenan a través del acto reiterado de ver y comparar. La repetición crea condiciones para analizar los hechos. El ejercicio de la inteligencia es la repetición.

El primer defecto es la pereza. Es más fácil ausentarse, ver la mitad, decir lo que no se ve, decir lo que se cree ver. Así se forman las frases vacías, los lugares que no traducen ninguna experiencia del espíritu. «No puedo» es el ejemplo de estas frases vacías. [...] Nada pasa en el espíritu que corresponde a esa aseveración. Hablando propiamente, no quiere decir nada. Así la palabra se llena o se vacía según la voluntad obliga o afloja el funcionamiento de la inteligencia. El significado es obra de la voluntad. (Rancière, 2003, pág. 82)

Consecuentemente, si a lo largo de todo este desarrollo teórico se ha cuidado de no comprometerse con establecer un método didáctico que dé como resultado la emancipación a través del cine —sino analizar la serie de factores que intervienen de esta relación y la posibilitan—; es apropiado señalar que, para Rancière, en el ámbito pedagógico sí hay pautas muy claras que son necesarias para la enseñanza universal, que además obedecen al llamado autodidactismo que él ha practicado durante toda su vida. Se refiere al “trabajo incansable para someter al cuerpo a las costumbres necesarias, para encargar a la inteligencia nuevas ideas, nuevas maneras de expresarlas; para rehacer intencionalmente lo que la causalidad había producido” (Rancière, 2003, pág. 82). Es así como acontece la formación, incluso en

circunstancias desafortunadas puede la voluntad hacer emerger posibilidades y potencialidades.

Al final, todo depende del punto de partida que se asuma. Se parte de la igualdad o de la desigualdad, o se construye una experiencia pedagógica que asuma la emancipación como una vía ideal para la formación, o se mantienen los vínculos tradicionales del embrutecimiento y la explicación. Este es el centro de la crítica a la pedagogía en la propuesta de Jacques Rancière.

Explotar el poder de la voluntad no consiste en verla como varita mágica para solucionar todos los problemas implicados en la enseñanza universal. La emancipación se aleja de este tipo de consignas simplistas; busca partir de la igualdad de las inteligencias, de la pasión inagotable por conocer y crear, de la potencia de los seres racionales conscientes de su alcance.

### **3.2 Sobre el espectador emancipado**

En el libro *El espectador emancipado* (2003) Rancière encuentra la oportunidad de retomar los presupuestos de igualdad en la relación maestro-alumno, que trabajó en *El maestro ignorante*, aplicadas a la relación espectáculo-espectador. Para Rancière, la figura del espectador está pensada como la de un sujeto pasivo, que mira y se sitúa frente a la apariencia, imposibilitado para conocer porque la apariencia le oculta la verdad del mundo —en un sentido platónico—. Ser espectador es un mal debido a la contraposición del mirar-conocer, pasividad-actividad. El espectador está confinado a una paradoja: no hay espectáculo sin espectador, pero serlo es un mal; por lo tanto, todo espectáculo es un mal subyacente.

Esta paradoja se articula con dos evidencias. La primera es que mirar es lo contrario de conocer, al mirar estamos en el orden de la mentira, ignorancia o inacción. Por ello el ser espectador es un mal. La segunda es que mirar nos coloca en el orden de la pasividad y la incapacidad de racionalizar algo voluntariamente. Sin embargo, el espectador no es un sujeto incapaz, incluso desde su aparente pasividad, asocia y disocia con la mirada. Existe un andamiaje de fondo: la capacidad del espectador para descifrar medianamente una representación artística, que antecede a la genialidad del creador.

Jacques Rancière afirma la capacidad de todos los individuos para entender y dialogar con cualquier conocimiento o dispositivo al que se enfrenten; sin tener un guía que, por lo regular, atrofia las capacidades intelectuales del sujeto al darle directrices para interpretar y abordar el objeto en cuestión.

Desplegado el panorama: si se aíslan las capacidades intelectuales del espectador ante cualquier expresión del arte en una esfera de discapacidad, atontamiento y necesidad de explicación; asumiendo que por sí solo no hará una traducción o apropiación de la obra, se perpetúa el reparto de lo sensible y lo pensable —lo policial—.

Aun cuando las intenciones de inicio de la didáctica pretendan una predicción de los efectos al usar el dispositivo cine, a favor de generar un mejor y más capacitado espectador, se merma —antes de generarse siquiera— un espacio de posibilidad que haga emerger la política. Se insulta a la inteligencia y se banaliza el arte al mismo

tiempo. Se acepta que, por más invitaciones a modificar instruccionalmente al espectador, siempre existirá un enorme margen de indeterminación.

Desde la pedagogía es necesario quebrar estos preceptos aún vigentes y aprovechar el terreno fértil, para hacer emerger nuevas posibilidades de hacer y pensar de manera diferente. La propuesta es: analizar críticamente las funciones estáticas que poco han podido hacer por una transformación y aún se empeñan en una uniformidad que no considera la igualdad como punto de partida, sino como eterno punto de llegada. Visibilizar lo que siempre ha estado ahí, aunque sea más fácil no digerirlo y suprimirlo, es recomponer la escena del disenso. Este suspenso estético es posibilidad política para la pedagogía.

Rancière asume una posición interesante ante este panorama de la indeterminación. Cree que no es una operación que pueda ejecutarse desde la erudición, sino como una *operación poética*; en tanto se vuelve visible lo que no lo era con prácticas distintas al ejercicio erudito, que consiste en revelar lo escondido o lo inaccesible para el individuo común.

No es garantía absoluta que el uso de un medio, dispositivo o lenguaje convoque nuestra traducción de la percepción y el pensamiento. Hablando de dejar a un lado la ansiedad de controlar y cuantificarlo todo, inclusive la experiencia, hay que resaltar la actividad poética como manera de apropiación de la experiencia, parte fundamental de la aventura intelectual.

El sujeto político desde estas miras cobra otra intensidad: posee voz, es reconocido para hablar por sí mismo y da cuenta de su entorno. Posibilita la emergencia de este

reparto de lo sensible que constituye la expresión del vínculo estética-política. La reflexión que surge de aquí en torno a la obra es solo un recorte de tiempo y espacio, que puede ser aplicada a múltiples escenarios de la vida. Donde quiera que existan sujetos y prácticas visibles e invisibles, palabras y ruidos, hay política y por lo tanto hay sensibilidad.

Se analizó en el primer capítulo el presupuesto de la igualdad de las inteligencias, diferente de la instrucción, aplicado a varios niveles de la interacción social y la comunidad. Este marco teórico para explorar la relación entre el dispositivo cine y el espectador que posibilita la emancipación intelectual.

Cuando hablamos de las artes escenográficas —teatro, danza, performance— se hace hincapié en la paradoja del espectador. Si bien el espectador hace posible la presencia de un espectáculo, está inmerso en su pasividad y concentrado en la apariencia, ignora los procesos que dan origen a aquello que está mirando. Pasividad y contemplación se contraponen a la acción y el conocer; como si la ilusión y la pasividad se trataran de un letargo de las capacidades del saber. La fascinación por la apariencia solamente conduce al embrutecimiento del espectador.

La solución obvia ante este mal parece ser suprimir la figura del espectador e involucrarlo directamente en el espectáculo. Forzarle a encontrar el sentido, racionalizar e intervenir la apariencia con sus propias conclusiones; volverle, pues, un investigador o un experimentador del escenario tal como lo postularon Bertold Brecht —teatro épico— o Antonin Artaud —teatro de la crueldad—. Cada uno con su propuesta intentaron reformar el teatro y lograr que el público, a partir de ese ejercicio

que le provocaría salir de su asiento, se tornara un espectador dispuesto a tomar acción. De esta manera el posicionamiento del espectador puede trasladarse a su papel como agente de la revolución estética.

El teatro lleva dentro de sí la potencia de una conformación de comunidad, sobre todo en el desarrollo del romanticismo alemán. En esta línea temporal se le adjudicó el papel de constructor de colectividad antes que el de ejercicio de representación: retomar el teatro como lugar de asamblea, toma de conciencia y discusión.

Entendemos por ello la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto propuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas. El teatro ha estado, más que cualquier otro arte, asociado a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes sino las formas sensibles de la experiencia humana. (Rancière, 2010, pág. 13)

La *esencia del espectáculo* de Guy Debord, es retomada por Rancière para hablar sobre el papel que éste tiene desde su función contemplativa: contemplar es desposeer al sujeto de sus capacidades de antemano. La apariencia no posee veracidad. En este sentido se contrapone a la mimesis platónica y afirma una incapacidad de conocer así como el deseo de ignorar.

La crítica y la escena del espectáculo brevemente expuestas aquí, nos da como resultado una red de presupuestos para validar la necesidad de asumir al espectador como una entidad incapacitada para relacionarse con lo que está contemplando. De no ser por las facilidades y disposiciones que les provee el espectáculo mismo, para relacionarse con él, no podría aprovecharlo, ni hacerse de una conciencia y capacidad para actuar frente a los problemas que le expongan.

Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano, la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que les da lugar y deseosos de actuar para transformarla. (Rancière, 2010, pág. 15)

¿Cómo se pueden reformular estos presupuestos, cómo lidiar con los males de la apariencia y el espectáculo sin asumir la idiotez de los espectadores? Desde la propuesta de esta tesis, la emancipación intelectual nos da otra manera de posicionarnos ante la situación. La pedagogía tiene la oportunidad de reformular sus prácticas vinculadas al cine considerando estos presupuestos rancierianos. Los argumentos que sostienen los presupuestos propiciados por el espectáculo, son los mismos que validan la necesidad de la ignorancia y la explicación.

Basta con asumir que el efecto en el espectador ya está mediado por la capacidad del artista de hacer sentir o comprender determinaciones. Actuar a partir del supuesto que afirma que los individuos son todos débiles de mente, incapaces de enfrentar la complejidad y necesitan que les sea dosificada; es privarles de su capacidad de reinventar y resignificar su quehacer en el mundo, y esta última es uno de los objetivos de la pedagogía.

Las prácticas educativas vinculadas con el cine se caracterizan por “despertar, desarrollar y formar el sentido crítico de los espectadores” (Peters, 1961, pág. 5), orientadas siempre a actividades provistas de objetivos y alcances. Resulta interesante contemplar que dentro del ámbito escolar, si bien se reconoce su génesis desde la industria del entretenimiento, el cine despierta cierto malestar al no poder ser contenido dentro de un margen de lo ético: “Proteger al joven espectador contra falsas seducciones es el aspecto negativo de la educación cinematográfica; el aspecto



positivo será permitirle juzgar acertadamente y asimilar lo que merece serlo” (Peters, 1961, pág. 15).

El foco entonces no está en la potencia estética de la obra cinematográfica, tampoco en su cualidad como objeto del arte, sino en la posibilidad de ser direccionada por medio de métodos y técnicas propias de la didáctica, a la función representativa, a ilustración y a la distracción. La búsqueda incesante de la explicación necesita hacer hablar a la imagen, cubrirla de interpretaciones y significados, se obsesiona con la inteligibilidad y demanda de sentido (Larrosa, 2006, pág. 8).

Se le considera un auxiliar de la enseñanza, priorizando la relación con la materia o contenido del currículo a través de la previa selección de secuencias. Sin embargo, incluso este limitado enfoque reconoce que la experiencia cinematográfica es más amplia y se desborda del uso escolarizado:

Da acceso a un nuevo modo de existencia, donde cada uno puede moverse más «libremente», y salirse de sus propios límites, así como de los que le imponen las circunstancias de la vida, y lograr así el pleno desarrollo de su personalidad. La experiencia estética no es una evasión de la realidad cotidiana, sino una especie de victoria sobre ella. [...] es indudable que cumple una función pedagógica. (Peters, 1961, pág. 17)

Lo sensible en los filmes, repercute en la forma como el espectador llega a posicionarse en el mundo; por ello, lo sensible es político, su configuración es crucial para la emancipación.

### **3.3 Entre igualdad y emancipación**

El método de la igualdad es el método que puede conducir a la emancipación “A la idea de igualdad se le da la vuelta. La igualdad deja de ser, así, algo que se pospone para un futuro indeterminado, y se postula en el ahora, en el presente, como

un punto de partida” (Vilar, 2012, pág. 272). La emancipación, en este sentido, se refiere a la formación sobre uno mismo para sí mismo; valiéndose únicamente de la voluntad y el deseo de conocer desde una arista que no necesite de las explicaciones, sino cuya vía sea la sensibilidad, para el caso que nos ocupa aquí, implícita en el dispositivo cine. La idea de la igualdad puede reivindicar el trato que la pedagogía le ha dado a muchos dispositivos que utiliza como herramientas.

Si bien (recuperando la experiencia de Jacotot) está implícito que, para aprender, las dos facultades que entran en acción son la voluntad y la inteligencia; cuando el foco se encuentra en un objeto propio del régimen estético de las artes, la articulación de estas facultades se complementa con el valor de la experiencia estética, donde no existe una relación de jerarquía del saber y, como se sostiene aquí, anula el atontamiento explicativo en el espectador y cobra una dimensión formativa en los sujetos.

El acto de ver se configura como una experiencia donde el intelecto está libre de subordinación; este deriva en la posibilidad de la emancipación de la inteligencia porque: “se llamará emancipación a la diferencia conocida y mantenida de las dos relaciones, al acto de una inteligencia que solo obedece a sí misma aunque la voluntad obedezca a otra voluntad” (Rancière, 2003, pág. 31).

Ver cine, concebido en este orden de ideas, que implica una ruptura con las prácticas didácticas “métodos duros o blandos, tradicionales o modernos, pasivos o activos, de los cuales se puede comparar el rendimiento” (Rancière, 2003, pág. 31), es una experiencia pedagógica. Al tratarse de la subjetivación del individuo, formativa, remite al trabajo y afirmación de uno mismo. Ocurre en el momento en que la acción del sujeto

toma cuerpo en la palabra, en la escritura, en la decisión, al cruzar fronteras porque se reconoce capaz de hacerlo. Se afirma y se pone en práctica la igualdad, como capacidad de cualquiera de incidir en los asuntos comunes. Esta práctica enriquece la forma disensual de la acción humana y es el punto de partida de la política de la emancipación.

El método de la igualdad es problemático y, en plena conciencia de ellos, Rancière señala: “Todo el mundo practica este método si le es preciso, pero nadie quiere reconocerlo, nadie quiere enfrentarse con la revolución intelectual que significa”. Aunado a su reconocimiento y potencial emancipatorio, se encuentra el acceso a aventuras intelectuales más enriquecedoras en sí mismas, que lo que una herramienta o ejemplo podría aportar. El método de la igualdad presupone las capacidades de todos sin mediación jerarquizante, nos adentra a un sensible donde “[...] el hombre deberá probarse que puede romper con esas imágenes modernas de la ideología que lo interpelan y lo configuran, que lo separan de su propia capacidad y lo alienan” (Galende, 2012, págs. 32-33).

La emancipación intelectual, es fundamentalmente el reconocimiento de las capacidades de los individuos y concebir su dignidad, es decir, la conciencia de sus facultades intelectuales y su voluntad para accionarlas. El papel del pedagogo se reivindica bajo esta premisa:

Quien enseña sin emancipar atonta. Y quien emancipa no ha de preocuparse de lo que el emancipado debe aprender. Aprenderá lo que quiera, quizá nada. Sabrá que puede aprender porque la misma inteligencia actúa en todas las producciones del arte humano, que un hombre siempre puede comprender la palabra de otro hombre. (Rancière, 2003, pág. 36)

Queda explícito de esta manera que, para emancipar a otros, antes que nada, habrá que emanciparse a uno mismo, conocerse y asumirse “como sujeto intelectual participe de la potencia común de los seres intelectuales” (Rancière, 2003, pág. 56). Este es el principio de la llamada *enseñanza universal*, que para el autor no es otra cosa que la verificación de la igualdad. El problema no es probar este principio, sino ver qué se puede conseguir actuando consecuentemente con el mismo, asiéndose de la voluntad servida de la inteligencia.

La igualdad es fundamental y está ausente, es actual e intempestiva, remitida siempre a la iniciativa de los individuos y de los grupos que, contra el curso ordinario de las cosas, toman el riesgo de verificarla, de inventar formas, individuales o colectivas, de su verificación. Esta lección es también más actual que nunca. (Rancière, 2003, pág. 15)

Según la emancipación intelectual que conforma el desarrollo de esta investigación, y todos los elementos que dan materialidad al dispositivo cine (perteneciente al régimen estético del arte) la igualdad implica una apertura sensorial. La experiencia estética que propicia el cine incita a una dislocación de los sentidos, salirse de los modos ordinarios de la experiencia sensorial.

Hay que resaltar que la estética se encuentra ínfimamente ligada a la política, así que la experiencia que devenga no puede estar desligada en las escenas del disenso que podrían significar esta nueva manera de ver cine. “Esta conclusión fue decisiva para mi idea de la política, que no se trata de las relaciones de poder sino del encuadre del mundo sensorial en sí mismo” (Rancière, 2015, p.3). Con ello, no cabe duda que el disenso, como potencia educativa y política, tiene como eje orientador concebir un horizonte emancipatorio.

El orden explicador, que se valida constantemente bajo el velo de la incapacidad de los sujetos, se filtra en el potencial intelectual de los individuos; haciéndoles creer que necesitan forzosamente de un superior que les ayude a entender el mundo; apaciguando así su voluntad y su curiosidad por saber, que antecede a esta creencia naturalizada de la incapacidad.

Rancière apunta que, lo más importante para aprender es asumir la posición de igualdad de las inteligencias, en donde nadie posee un rango superior a otro; sino que, gracias a la voluntad, sujeta al deseo de querer aprender y mediante la reiteración o repetición de una experiencia, es posible generar algo nuevo. Cambiar la perspectiva, abrir nuevos espacios para pensar y entender el mundo, es parte imprescindible para la emancipación.

La emancipación requiere un esfuerzo por traducir de forma propia —alejándose de lo que señalan las mediaciones expertas— a partir de ejercicios de asociación y disociación realizados por el espectador en torno a una aventura intelectual singular (Rancière, 2010, pág. 23).

El acto emancipatorio no implica un corte violento con la tradición; por lo tanto, el objetivo no es presentar un manual de cómo emanciparse a partir del cine, sino intentar explicar las relaciones sutiles que hay en la experiencia que propicia el cine, entendido como ejercicio de un reparto de lo sensible. Ahondar en carga y presencia política-estética. No se puede hablar del cine desde una sola perspectiva de sus capacidades, o por lo menos, discutirlo nuevamente de esa manera no traerá nada que provoque o

incite a cambiar. Asumir que la amplitud del cine es tal que ningún concepto puede definirlo en su totalidad, ni ninguna teoría unificar. Al respecto Rancière (2012) señala:

Limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidar que el cine es un arte en la medida en que es mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones. (pág. 14)

Tras haber revisado el panorama que nos expone Rancière, ¿de qué manera podemos definir el papel de la emancipación en todo esto?

La emancipación es la irrupción de toda división sensible. Es la posibilidad de pensar en algo nuevo. Es el accionar humano que con la capacidad política quiebra cánones e incide en todo lo que se ha normalizado. Es una contingencia dentro del orden naturalizado.

La emancipación, con el accionar humano y la enunciación de la palabra, se sobrepone a la desigualdad que pareciera ceñir a los individuos a un solo espacio, o peor aún, a anular cualquier espacio de visibilidad. La acción política fractura la configuración sensible negativa, de modo que siempre es posible pensar en algo distinto de lo naturalizado<sup>7</sup>, porque remite a un presupuesto social determinado por el orden político que indica quienes pueden pensar sobre los asuntos comunes:

La «condición intelectual» no es más que la condición general del animal humano, como animal tomado por las palabras que atraviesan el curso «normal» de la vida individual y colectiva. Los manifiestos intelectuales de hoy, así como los manifiestos obreros de ayer, reúnen individuos, no según su ocupación o su pertenencia, sino según sus recorridos singulares en el mundo de la igualdad de los seres hablantes, según sus experiencias particulares de esta propiedad general del animal literario que funda al animal político. (Rancière, 2010, pág. 69)

---

<sup>7</sup> Siguiendo el legado aristotélico como fundamento antropológico, muchas veces mencionado en la obra de Rancière con aquellas palabras: “el hombre es un animal político”

En este reparto de lo sensible, la emancipación es contingente. Nunca ocurre bajo la larga reflexión científicista de la revolución, ni la iluminación filosófica les rescata de su oscura caverna. No emerge con un plan delineado y preestructurado. Acontece en los gestos más modestos de las personas, que sobrepasan sus condiciones normalizadas y quiebran con ello el destino social al que parecían confinados. Es por esta razón que puede estar en actos simples como ver un filme, que hace emerger divisiones de lo sensible, que a su vez permiten pensar y sentir de forma diferente. Los ejercicios de subjetivación que retoma Rancière a lo largo de toda su obra coinciden en que ejecutar este accionar autónomo modifica el orden sensible.

En *La noche de los proletarios* los obreros franceses se esfuerzan por encontrar tiempo para disfrutar de aquello que se les prohíbe: la escritura y la lectura, generando una sensibilidad propia y distinta. Joseph Jacotot, quien rompe el presupuesto vertical de la relación maestro-alumno, crea una experiencia de aprendizaje mutuo sin tener siquiera un idioma en común.

Louis-Gabriel Gauny, cuya aventura se relata en *El filósofo y sus pobres* ligando la propaganda con el deseo de una vida nueva, sorteando las prohibiciones, y sin embargo las luchas emprendidas por cada uno de estos actores políticos no resultó en la gran revocación de la dominación a gran escala o con violencia severa.

La emancipación no es una liberación otorgada por la teoría o la militancia, no es resistencia ante la injusticia evidente, tampoco una búsqueda para mejorar la gestión del Estado. Es una apropiación personal a partir de una reconfiguración de lo perceptible, que quiebra en cada ámbito de la vida el orden policial; de maneras

modestas, pero contundentes. El actuar humano puede cambiar las condiciones sensibles de formas impensables, “la historia manifiesta la capacidad humana de luchar contra lo insoportable y de desplazar aquello que está establecido” (Ruby, 2011, pág. 33).

La propuesta de Rancière nos hace pensar que partir de la igualdad es partir de un umbral hacia nuevas posibilidades de reconfigurar nuestro mundo sensible. Potenciar aquello de lo cual no nos pensábamos capaces, incluso en el acto de ver cine. El punto de partida hacia la emancipación es el presupuesto de igualdad como práctica política en la enunciación de la palabra, el reconocimiento de voluntad y potencia de capacidades; sea ésta la capacidad de aprender nuevos idiomas en un intercambio desprovisto de la explicación, escribir por las noches poesía y leer clásicos de la literatura, aun cuando éstas son ocupaciones ociosas que el orden de producción de trabajo alienante no reconoce como propias. La emancipación es abrirse a lo posible y “de largarse a vivir de manera más intensa, lo que incluye toda suerte de enriquecimientos” (Rancière, 2014, pág. 165).

Si asumimos que estamos condenados por los mecanismos de dominación y debemos luchar en su contra, validamos una jerarquía que mantiene un círculo vicioso. Similar al círculo embrutecedor de la explicación en la educación o en el arte, esto imposibilita la emancipación intelectual.

La emancipación inicia al interpretar este reparto de lo sensible que contrapone la *actividad/pasividad* y el *conocer/ver*. Cuando cuestiona la posición dominante que estas



estructuras reiteran con el discurso contrario, el espectador siente y comprende, al hacerse de aquello que acontece como espectáculo.

Mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta, liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (Rancière, 2010, págs. 19-20)

Para Rancière la relación del espectador con el teatro, el museo, el performance o el cine, se trata de sujetos esbozando su interacción con las cosas, actos y signos que se presentan o con los cuales conviven. El espectador tiene el poder de traducir a su manera esta interacción y percepción; en el ejercicio constante de asociación y disociación de lo visible, invisible, decible, etc. para diseñar su propia aventura intelectual. Este es el poder común que parte de la igualdad de las inteligencias y daría paso a la emancipación intelectual.

Ser espectador no es una condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos si revisamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. (Rancière, 2010, pág. 23)

Una emancipación intelectual conlleva una emancipación estética, pues crea una ruptura del sentir, ver y decir; hace estallar una identidad otorgada por el orden jerárquico. Al atravesar fronteras y distribución de roles, al emprender la aventura intelectual, se harán descubrimientos que tal vez se necesiten de un nuevo idioma: uno que trate de dar cuenta de nuevas relaciones entre la imagen, la historia y la palabra involucrados en esta aventura.

Sus efectos no son algo medible. “Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” (Rancière, 2010, pág. 28).

La emancipación intelectual no es un punto de partida, ni el resultado final al que llegar a través de cualquier dispositivo o teoría que revele la verdad de nuestro papel en los órdenes jerárquicos del mundo: “A mí lo que me interesa es intentar crear como especies de caminos o de marcas en el seno de este estallamiento [...] hablando del cine, partir de la experiencia fundamental del espectador” (Rancière, 2014, pág. 27).

La emancipación intelectual no es una promesa aplazada, sino un proceso dinámico; la construcción de nuevas capacidades —invisibilizadas o suprimidas—. “Esta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones” (Rancière, 2010, pág. 17).

Como pregunta transversal al desarrollo de esta investigación: ¿es posible equiparar al cine con el teatro en Grecia, en tanto función formativa o educativa? Para Rancière es imposible acceder a la certeza sobre la cual se posiciona al teatro, específicamente las tragedias griegas, que tuvieron un papel educativo en la antigüedad: “la tragedia antigua fue primero como una especie de ritual social y religioso [...] en un momento dado acabó siendo una obra de arte en el sentido de algo que tiene reglas en sí” (Rancière, 2014, pág. 59).

Retomando a Aristóteles y el efecto de la tragedia —en la célebre *Poética*— es igual de inexacto asegurar que la palabra *catarsis* contiene explícitamente una intención

educativa en la purificación y afectos que experimenta el espectador. Está claro, que, esto es forzar el discurso y conservar una visión del uso del arte muy plana, que constantemente descuida el hecho de que esta asignación de función, incluso en el discurso de Aristóteles, es una construcción retrospectiva:

Catarsis en Aristóteles sencillamente quiere decir precisamente que los afectos puestos en juego por la tragedia son afectos desconectados de sus usos comunes. Por consiguiente, se puede decir [...] que, si la tragedia purifica el temor y la piedad, esto quiere decir en cierto sentido que los separa finalmente de las situaciones normales y de los usos normales del temor y de la piedad. [...] Por lo tanto es muy difícil saber cuál era el papel de la tragedia, y en el fondo, vivimos también sobre una especie de perspectiva un poco romántica, también del teatro como la asamblea del pueblo ateniense, como el lugar en el que un pueblo se reúne, se piensa a sí mismo, piensa su condición. (Rancière, 2014, pág. 59)

No debe entenderse, del mismo modo, que el cine tiene todo el potencial de cambiar el mundo por sí mismo: “No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción” (Rancière, 2010). Como representante dentro de la esfera del régimen estético del arte, como tal, merece ser posicionado en su imposibilidad: “no se trata de encontrar una forma de presentación sensible adecuada a su idea, o, por el contrario, un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible” (Rancière, 2011, pág. 149).

Habría que aventurarse un poco “a riesgo de que tal idioma permaneciera ininteligible para todos aquellos que reclamaran el sentido de esta historia, [...]. Ese idioma, no podía ser leído sino por aquellos que lo tradujesen a partir de su propia aventura intelectual” (Rancière, 2010, pág. 28). Hay una necesidad de cambiar la dirección sobre la trayectoria, modificar las coordenadas del mundo común que asume la ignorancia como perjudicial.

### **3.4 La aventura intelectual de ver y sentir el cine**

Ver cine se expande a un régimen de los afectos que muchas veces nos sobrepasa, su magia está lejos de ser tomada solo como entretenimiento: “De modo que estamos alterando nuestra experiencia y transformando nuestra sensibilidad, con lo cual se da una mutación de nuestra percepción del mundo” (Rangel, 2015, pág. 46). Ahí donde no se puede decir nada, donde solo puede operar la experiencia, empieza justamente el cine, como diría Jorge Larrosa (2006).

En tanto el cine es imagen que hace visibles cuerpos y objetos, los dota de enunciación. Para Rancière esta imagen contrariada en el cine es una aparente contradicción: mientras que lo visible deviene de la palabra en cuerpo, en el cine se expresa e intensifica lo visible cuando no se habla, o bien, cuando la palabra está ausente. Por ejemplo, un plano objeto o un plano abierto carente de voz en off que intente direccionar la imagen, provee al espectador de una presencia sensible intensificada y singular consecuente con el argumento propio de la secuencia.

La imagen no es representativa por arrojar formas de visibilidad, es representativa al pretender una equivalencia. No es sólo el registro del aparato o la selección del cineasta, intervienen de ella ciertas alteraciones que se vuelven figuras en las cuales la experiencia sensible se reinventa a cada momento con nuestra propia experimentación.

“La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho” (Rancière, 2010, pág. 94). Es por esta cualidad de la imagen que el ejercicio de comparación desde la pasividad del espectador es posible y hasta necesario. Como aparece en *El maestro ignorante*, la comparación es un ejercicio propio que no requiere precisamente del

direccionamiento, ocurre antes de que alguien nos explique las intenciones de un close-up o un flashback que aparece en el filme.

Ver cine, desde estas consideraciones, implica una ruptura de carácter sensible y, así, también político: el anhelo de formarse a sí mismo con nuevas posibilidades, percepción, afecto; capacidades que son negadas desde el reparto policial. El deseo de un nuevo reparto de lo sensible en el espectador.

El cine puede configurar un espacio de reapropiación, una vía sensible con un lenguaje único. Abordarlo desde el pensamiento de Jacques Rancière, entre estética y política, posibilita a la pedagogía romper con los usos comunes del cine, reiterados desde la didáctica, y ampliar las discusiones para crear nuevas condiciones de sentido. El espectador participa de la experiencia —desde el amateurismo, la cinefilia y su voluntad de ver— para transformarla con sus capacidades de pensamiento y percepción. Este es un sentido de la formación estética.

La *pensatividad* o el acto de pensamiento, que se encuentra ligado a una idea de la simultariedad entre *pasividad-actividad*; pareciera que esta potencia se pasa por alto cuando la didáctica vuelve de la experiencia de ver cine una intención plana de transmisión de contenidos. Para Rancière las imágenes piensan, no son solamente objeto de pensamiento. “Una imagen pensativa [...] oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que puede asignarle a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado” (Rancière, 2010, pág. 105).

La pensatividad de la imagen puede afectar las operaciones del pensamiento y el arte, como hemos revisado, ya que ocurre al pertenecer al régimen estético del arte. La imagen pensativa en el cine es un modo de visibilidad y discursividad que se desplaza entre las relaciones de pensamiento, arte, acción e imagen, transformando su estatuto de *representación* hacia una lógica propiamente *estética*.

La *mimesis* clásica marca que, a partir de una narrativa de la historia a contar o de la concatenación de acciones, las representaciones que encierra la imagen pueden ser direccionadas para dar cuenta de dicha historia: expresión en el rostro, actitud del cuerpo, pensamientos y sentimientos como motivaciones de los personajes —o poéticas—.

Estas figuras transforman una expresión en un sentido figurativo, para desarrollar la potencia de la pensatividad (Rancière, 2010, pág. 117). El cine no tiene una misión que lo sobrepase, pues es un “arte que asegura la descomposición y recomposición no mimética de los elementos del efecto mimético, reduciendo a un cálculo común la comunicación de las ideas y el desencadenamiento extático de los afectos sensoriales” (Rancière, 2005, pág. 36).

Como política de la estética y dentro del régimen estético del arte, el cine se levanta como un espacio de reestructuración de formas de la experiencia sensible. Es la manera en que Rancière lo verbaliza, como un neutral sin finalidad específica. La experiencia estética supera las finalidades cuantificables, error constante en el que recaemos con la didáctica.

Recordemos que el cine fue pensado como un arte de la modernidad, que encarnaría un nuevo paradigma con esencia revolucionaria, y durante mucho tiempo se condujo dentro de esas lógicas. Eisenstein lo llevó a la práctica como “el tractor que debe arar el cerebro de las masas” (Rancière, 2014, pág. 21); Vertov, con su montaje de la acción, mostró un espejo a los espectadores soviéticos para que se percataran del impacto de su actividad. Así pues, el cine conformó una utopía de *comunismo estético* durante largos periodos luego de su aparición.

Sin embargo, esta lectura y su atribución *política* en estas líneas es paradójica. Para no tener una concepción reduccionista cuando hablamos de política y su relación con el cine, como protesta desempeñando una función transgresora, es necesario señalar que existe una tensión importante:

[...] hay allí una especie de tensión que uno puede identificar entre un cine pensado como partícipe de una especie de redefinición un poco de las reparticiones jerárquicas del arte y un cine pensado como una especie de instrumento de una protesta política. (Rancière, 2014, pág. 22)

Rancière reelabora esta tensión nombrando tres vías: política interna de las artes, política de desjerarquización y política entendida como acción al servicio de una causa política. Su interés se centra en lo que estas tensiones pueden hacer para dar cuenta de un cine, dentro de una esfera estética, que desprenda modelos de revolución política (Rancière, 2014, págs. 22-23).

El centro de la problematización no es el cómo se determina un arte político o estético, no se pretende describir una teoría con la cual analizar estos alcances, sino cuestionarse las configuraciones implícitas y las relaciones que se forman. Es decir, comprender la configuración y plantearse preguntas alrededor de lo ya dispuesto.

Cuando Rancière habla de política en el cine, habla de la redistribución de lo sensible implicada, sin tratar de definirlo; que puede ir desde un plano, hasta un movimiento en el que se puede encontrar la política o una traducción de lo que quiere decir la política.

En el cine no aparece una representación política como forma de distribución de lo sensible en el sentido *rancieriano*, pues enunciar algo así es conflictivo según el desarrollo que Rancière muestra de esas nociones. Someter los filmes a un análisis que tenga como resultado demostrar lo político en ellos sería redundante y estaría en contra del principio que él señala: “si realmente me ocupo de la política [...] me ocupo de la manera en que un colectivo se declara en relación justamente con determinada configuración de la relación entre policía y política” (Rancière, 2014, pág. 66).

En *Las distancias del cine*, Rancière comienza diciendo que la relación entre política y cine es un desvío inconciliable. Intentó forzar la relación durante sus colaboraciones con *Cahiers du Cinema*, para después encontrar que es más enriquecedor partir de los desenlaces entre objetos, nociones, conceptos, filmes; no de enlaces ni adecuaciones.

Rancière la retoma la política de los filmes tanto en los análisis sobre cine revolucionario —Eisenstein, Vertov— como en los movimientos que con su energía cambiaron paradigmas —*nouvelle vague*—. Pero también habla de política como constitución de comunidad, en este aspecto estricto, las referencias a las artes están muy presentes —cine, literatura, instalación—. “He construido una suerte de inteligibilidad global de la política [...] me oriento siempre hacia un determinado número de escenas, que son escenas de interlocución donde, en cierta forma, un sujeto se definirá” (Rancière, 2014, pág. 71).



La conexión entre cine y su desarrollo de *estética de la política* se encuentra en un equilibrio delicado. No hay una conjunción o un criterio que guíe sus opiniones y análisis sobre los filmes, usando su propuesta como categoría unánime; no hay una conjunción directa cuando hablamos del régimen estético del arte, pues justamente una característica que los sitúa ahí es su capacidad para dinamizarse, cambiar de valor y estatus. No puede reducirse a un análisis que determine un sentido unidireccional de una problemática:

Siempre he intentado decir que una película no es políticamente buena o mala. Una película es una película; se inscribe en cierta forma en reconfiguraciones de unidad, del mundo social y político, de lo cual uno puede juzgar y uno puede juzgarla en el seno de esas configuraciones. [...] Todos estos análisis serían coherentes y, en un sentido, pueden ser interesantes para medir el efecto sensible de la película, pero ninguno será conclusivo porque las propias películas dedican su tiempo a moverse en función de las energías que se apropian de ellas (Rancière, 2014, pág. 71).

En el cine, como en otras formas de arte, operan disociaciones: rupturas de sentido, mundo visible, afección, interpretación; y todas ellas pueden resultar en una apertura, un espacio de posibilidad. Los dispositivos técnicos representativos del cine no tienen una finalidad en sí mismos: registran cuerpos, sonidos y movimientos sin una intención preestablecida: “yo diría que no existe finalmente ninguna necesidad que ligue la exactitud de la representación con una finalidad social, cualquiera que sea” (Rancière, 2014, pág. 78). No sirve al registro de la realidad, a la producción de la ficción, ni a la denuncia o a la descripción.

Aun cuando la sociedad ha generado distintos tipos *autorepresentación*, no implican, necesariamente, una función política. En el caso del cine, Rancière no postula ninguna regla que contradiga ese desarrollo: “la política ha tenido siempre necesidad de una

cierta extrañeza, en cierta forma, significativa, de figuras y de modos de acción” (Rancière, 2014, pág. 78). Esto quiere decir que la carga política en los objetos se construye como operación secundaria y de maneras un tanto inesperadas; los objetos no se crean de antemano con una función, por mucho que se le quiera imprimir, eso significaría forzar la intención.

Históricamente, la gran tarea del cine fue el montaje. El aparato no fue instrumento político; sino el artista, que seleccionó tomas, encuadres, movimientos, etc. para imprimir, en la conjunción de los elementos visuales y sonoros, un discurso que diera cuenta de un ámbito de lo social. Eisenstein y su inspiración en el teatro de Meyerhold para dotar al montaje de un sentido y dinámica política, o Godard con su filme *Sin aliento* (1960) son buenos ejemplos. En el primer caso es conocido el uso propagandístico que la filmografía del director tuvo para el régimen soviético; en el segundo, el hecho de que, aunque la película fuera rodada en las calles, no dice lo que ocurre en ellas.

Puede presentarse un desfase importante entre lo que un espectáculo, obra o filme. muestra sobre una sociedad y esto resulta en que dicha sociedad no encarne ese reflejo. Rancière menciona que Francia tiene una enorme apertura para mostrar en las figuraciones artísticas una actitud desmitificadora, contundente o polémica —por ejemplo, la homosexualidad— y así también la sociedad francesa puede organizarse para denunciar la destrucción de la familia y la trasgresión de los principios cristianos.

El poder del montaje está definido, según la función de la ficción, como una manera de construirla. Rancière lo llama modo de *copresencia sensible* o modo de *racionalidad*

*inteligible* (Rancière, 2014, pág. 89), ambos encierran una amplia gama de presentaciones: desde la concatenación simple de eventos en una construcción temporal lineal o la que, por el contrario, no tiene ninguna relación entre escenas y planos.

Einstein y Brecht, nuevamente, figuran entre aquellos realizadores —desde cine y teatro respectivamente— que colocaron en el montaje un enorme peso de operación activa, que implica un cierto grado de instrucción política o una “práctica pedagógica de la ficción” (Rancière, 2014, pág. 90). Esta posee varios niveles de racionalidad, en tanto se le adjudica a esta operación potencia sensible o potencia explicadora. El montaje tiene un *pathos*, pues no se limita a ser una vinculación de elementos en el filme, dentro del plano construye una cierta lógica. La temporalidad interna y la posición de los cuerpos en el cuadro de los tiros de Béla Tarr, como se ha revisado, es ya la constitución de un montaje sin necesidad de llevarlo a una edición.

La práctica explicativa —o pedagógica— en palabras de Rancière, es otra manera de encomendarle funciones al montaje. Se refiere a aquellos realizadores que tienen por objetivo emitir un discurso a partir de la fragmentación de las escenas para mostrar algo —como ocurre en los documentales—. La pedagogía aquí alude a la manera en que se relacionan las imágenes para dar cuenta de ese mensaje y, por otro lado, un montaje que muestra algo en calidad demostrativa, validando un conocimiento externo: un *close up* o un fundido a una cámara de gas en Auschwitz en una película de Harun Farocki. Esta es una descripción de cómo opera la política del cine que se encuentra en la relación de los cuerpos autónomos —principio documental— y la recomposición del espacio —principio ficcional—.

Dicho lo anterior, los efectos de una obra no pueden ser anticipados en correspondencia con el argumento, el escenario o el mensaje explícito del filme. Existen películas que abiertamente se sitúan en una denuncia: sobre el esclavismo, rebelión, narcotráfico, pobreza, marginación, migración, discriminación, etc. que tienen como objetivo mostrar una realidad y posicionar cierta opinión al respecto de la problemática. Sin embargo, nunca repercuten en ningún llamado o transformación de la realidad. También ocurre lo contrario, hay filmes que no tenían anticipadamente una intencionalidad y han podido efectuar gestos de alcance social. Rancière hace mención de las obras de Bertold Brecht, que contenían argumentos de revuelta política y nunca fueron determinantes para ninguna revuelta real. Quienes admiraron su composición fue la burguesía intelectual y no los proletarios. Las obras que se suscribieron a una dinámica colectiva pueden nunca haber tenido ese origen o función.

Siempre he intentado decir que, en el fondo, lo que cambia el mundo no son las obras; lo que cambia el mundo son dinamismos y son, por ejemplo, movimientos, por una parte, precisamente de la cultura política realmente involucrados en los dinamismos políticos y, por otra parte, lo que cambien el mundo, aunque a muy largo plazo, son formas de refiguración de la visibilidad del mundo, de la visibilidad de la sociedad, de las clases sociales, de sus conflictos, pero que son, en todo caso, cosas extraordinariamente lentas (Rancière, 2014, pág. 82).

Para Rancière, el cine siempre participa de una transformación de visión del mundo, que, así como el acto emancipatorio, tiene lugar de maneras modestas. No se trata de posicionar al cine unilateralmente como portador de un mensaje con miras a un proceso emancipatorio, a partir de la toma de conciencia, “no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla” (Rancière, 2010, pág. 32).

A la operación en los filmes de los Straub o Pedro Costa, Rancière le llama *sabiduría de la superficie*. No necesariamente coincide con un entusiasmo militante pues, en esta reformulación, el efecto político no es atracción o repulsión hacia ciertas obras, en grados de simpatía o indignación; sino la gestación de un poder común. Una posibilidad de imaginar formas políticas reinventadas en lo múltiple de las artes, maneras de percepción distintas, disposición de cuerpos y lugares en otros espacios. Algo totalmente distinto de la visión policial de adjudicar al arte el servicio de un fin.

Todavía se aferra a los modos de causalidad que pretenden lugar modos de percepción, formas de saber y afectos movilizadores. Pero si atribuyen esos poderes a las obras, es mejor pescarlas en falta y deducir de ello un diagnóstico de impotencia. (Rancière, 2012, pág. 129)

Lo que es interesante en el cine no son las historias o las teorías sobre cine que se reflejan en el movimiento, sino las modificaciones de visibilidad que produce una cierta película (Rancière, 2014, pág. 38). La integración de lo que el espectador ve a una cierta visión del mundo, desligada incluso del mensaje explícito del filme.

El cine, aunque se trate de equiparar, nació en condiciones muy distintas al del imaginario romántico del teatro. Como divertimento o como irrupción efímera, un poco pasajera incluso, pero en principio, nunca se manejó como un educador popular siquiera. Rancière no va a asignarle al arte ninguna consigna a cumplir, incluso en aquel que reconoce como parte del régimen estético del arte. Y el cine, no es la excepción:

No creo que en el cine se imponga actualmente una especie de misión de construir un lazo social o educar a una comunidad. Pienso que el cine intenta de diversas formas dar cuenta de un poco de las maneras en que eventualmente se hace comunidad, de las maneras en que los hombres y cosas hacen comunidad, en que al mismo tiempo hacen sentido. (Rancière, 2014, pág. 60)

Lo que hemos tratado sobre Béla Tarr en el capítulo anterior nos aproxima a esta afirmación. Sus filmes del fin del comunismo y la desilusión consecuente dan cuenta de cómo los individuos se enfrentan al acontecimiento: cuando su sistema de valores se ve atravesado por circunstancias rutinarias, repetitivas, lo que los hace continuar, es preguntarse por lo posible, por el cómo el tiempo y sus acciones pueden moldear ese posible.

Es absurdo minimizar el fin de una utopía calificando a quienes confiaron en ella como ingenuos. Las expectativas, las variaciones de tiempo, los límites y las relaciones dan cuenta de la condición humana: “uno va detrás de las promesas, pero no necesariamente porque las promesas le engañen o porque sea uno un cretino, sino porque uno también necesita promesas” (Rancière, 2014, pág. 61).

Regresando al cine, hay algunas fábulas que, a través de sus imágenes dan cuenta de cómo los hombres viven y buscan transformar su condición, en una transición entre lo real y lo imaginario. El cine no es un educador, es un testigo de la manera cómo los humanos viven toda clase de situaciones, —incluso las más insoportables— y sortean los acontecimientos que se les presentan. Esta sería la lectura más cercana de Rancière con respecto a que tenga una misión.

Las prácticas del arte no son instrumentos que den pistas, conciencias o energías explicadoras para descifrar el mundo, mucho menos para explicar sus aconteceres o predisponer a los individuos a asumir ciertos roles; no se contruye la colectividad sólo por sus efectos. En principio, el arte no puede cambiar conciencias, salvar o

transformar al mundo. El arte es la apertura a las operaciones disensuales que rediseña el paisaje de lo decible, visible y factible.

Esto no quiere decir que pueda contenerse en un modelo, si algo se ha tratado de argumentar, es que no pueden existir modelos deterministas. En la distancia estética siempre hay algo indecible que detona toda su potencia “en lo indecible el entrelazamiento de diversas políticas, da a ese entrelazamiento figuras nuevas, explora tensiones y desplaza así el equilibrio de los posibles y la distribución de capacidades” (Rancière, 2010, pág. 84).

Existe un discurso, ya brevemente mencionado con anterioridad, que afirma que solo aquellos que tienen una apreciación fílmica refinada pueden apreciar el cine de mejor manera y hablar con conocimiento de causa a aquellos que no. Esto, como ya hemos visto, es la repetición del discurso del especialista y el regreso al círculo de la impotencia.

Lo cierto es que esto, lejos de propiciar un terreno para relacionarse con el cine como escenario de lo posible, lo sesga con mucha anticipación. Pues el cine nació con la intención contraria: a todo el mundo era el motor principal de su expansión y desarrollo, e independientemente de que no todos compartieran un código especializado. El estatuto del cine y la legitimidad del discurso tiene una base mixta; los críticos, los festivales y las proyecciones en ciertos espacios crean una atmósfera docta que le instituya.

La filosofía de Rancière apuesta por los actos de subjetivación propia, que nacen del reconocimiento o acrecentamiento de las capacidades de cualquiera; en potencia, esto

puede dar cuenta de una de la inteligencia colectiva en múltiples manifestaciones. El mundo del arte es un escenario que, en sus diversas formas, mantiene un contacto con el mundo de lo real —o bien, nuestras configuraciones, percepciones, pensamientos e intervenciones de aquello llamado real— en varios pliegues sensibles.

No se trata de contraponer la esfera de la condición real y la esfera del arte, que pretende constantemente explicar el mundo real. Aquí interviene la ficción, que para Rancière constituye mucho del real dominante. Lo real en este sentido, puede ser todo lo que se contrapone a la apariencia, la representación, y la utopía que, supuestamente, el arte produce.

El cine, con todas las propiedades mencionadas anteriormente, posee una cualidad única como dispositivo del régimen estético del arte: la elaboración de una cierta *poética* mientras acontece la experiencia; el espectador compara, compone y recompone a través del acto pasivo de ver, sentir y comprender aquello que aparece o desaparece en cuadro. Y estas operaciones ocurren sin que la mediación didáctica las determine.

Para Rancière, actuar como un dramaturgo teatral (en el ejemplo de Brecht o Artaud) es actuar como un *pedagogo embrutecedor*, en tanto se pretende hacer sentir esto y aquello, que se comprenda a cabalidad tal cosa y se saque de ello una determinada conclusión. En el cine pocas veces puede resultar enriquecedora la transmisión directa de lo idéntico. Este dispositivo se distingue porque en el juego de todos sus elementos aparece un saber, una capacidad, una energía que no puede ser aprendida o mediada sin ejercer una cierta lógica policial de la causa y el efecto. Este es el punto de partida de la didáctica y que anula la posibilidad de emancipación.



El aprendizaje en el cine no puede ser limitado a la transmisión de lo idéntico, su potencia está en mover una cierta voluntad de conocer en el espectador, pero esto no significa que se “aprenda” a partir del cine. Es más sensato decir que se puede pensar a partir del cine, que a la búsqueda y la traducción le precede el potencial de la experiencia. La identidad de la causa y el efecto es un principio de desigualdad que perpetua el privilegio del director, del dramaturgo o del profesor embrutecedor.

Desde la pedagogía existe una preocupación reiterada por conducir el interés, esto recae en la búsqueda de nuevos métodos que resulten en la estructura rígida para conducir la voluntad de ver cine.

La emancipación no es fácil de llevar a la práctica, porque entonces la línea que cae en la validación de la jerarquía es muy difusa y fácilmente se puede atravesar; esto genera las prácticas que poco o nada han podido cambiar la manera en que los espectadores se relacionan con el cine. La emancipación necesita de maneras de ver, sentir y decir que rompan con estas estructuras, incluso con las bien intencionadas. La emancipación intelectual es, al mismo tiempo, una emancipación estética. Un cierto desorden que posibilita que los individuos se reencuentren con su capacidad individual de emprender sus propias aventuras intelectuales.

## CONCLUSIONES

El análisis del pensamiento de Jacques Rancière en este trabajo ofrece un panorama que se supera ciertas posiciones reduccionistas respecto del papel, las funciones y los alcances de los dispositivos propios del arte en el régimen estético. Específicamente del cine, arte de la imagen y el movimiento, eventualmente puede contar una historia o tratar asuntos relativos a la realidad o a la imaginación. Como hemos visto, no están determinados, ni pueden mediarse del todo para establecer sus efectos. Pensar *policialmente* reduce de las potencialidades de lo visible y lo decible para recomponer nuestras prácticas en la pedagogía.

Con esta investigación se buscó la reivindicación de los alcances específicamente formativos, que edifica el espectador guiado por la cinefilia y el amateurismo; así también señalar el valor intrínsecamente estético y político de las imágenes en el cine. Como soporte de la imagen, el movimiento y el sonido, el cine interioriza dinámicas propias de un dispositivo técnico cuyas operaciones facilitan el pensar y sentir dentro del régimen estético del arte. En la propuesta de Rancière se analizaron algunas de las que reconfiguran la percepción del espectador y requieren una apertura para repensar los horizontes del arte partiendo de esas operaciones —llámese montaje, ficción, fábula contrariada o imagen pensativa—.

Ver cine, retomando esta implicación, es verlo como una superficie que se da cuenta del mundo en común. Configurando a través de trenzado de palabra y visibilidad. Es urgente y necesario cruzar las fronteras de las artes desde el campo de la pedagogía y la educación; no como pretensión interactiva, explicadora o demostrativa, sino como espacios de visibilidad de la palabra común para dar paso a una propuesta formativa

que reconozca la potencia estética-política de ser espectador y otras maneras diferentes de habitar el mundo. Por supuesto, esta crítica se puede llevar al teatro o a la instalación museística como otros dispositivos que pueden verse opacados por las prácticas del atontamiento o lo policial.

Los catalizadores de las pasiones cotidianas, como la cinefilia, potencian la formación de los mismos espectadores, como ejercicio de subjetivación. Fue bajo el amparo de esta pasión que se realizó esta investigación. Debería ser el amor o la pasión el fermento de cualquier quehacer en la vida.

Cuando Rancière se sumergió en los archivos obreros de 1830 para saber cómo operó la dinámica de la ciencia marxista en las vidas comunes de los obreros, se encontró con algo muy distinto a lo que el relato ficcional relataba desde lo que incluso Platón en el libro II de *La República* postula. Existe una contradicción, un cierto grado de indeterminación que lejos de significar ruina para las disciplinas y jerarquías que estudiaron ese fenómeno, nos invita a pensar a partir de la supresión de fronteras de levantan estos órdenes.

Ahí, en esas pequeñas brechas, apenas visibles, hay un mundo de posibilidad, de entendimiento y de relación. Hay espacio para la traducción y la aventura intelectual. Para la formación sobre uno mismo a partir de uno mismo. Sí, hay resistencia porque no existe apertura para ejercer otro idioma distinto al del especialista para mantener el orden jerárquico entre disciplinas. Esas cosas que escapan, a veces necesitan de un esfuerzo por inventar un idioma: que no intente explicar, sino posibilitar la experiencia.

Se intentó hacer un acercamiento crítico para ayudar a comprender un poco mejor el modo en que el cine puede cambiar algo en el mundo en que vivimos, pues al final, la formación tiene miras a alcanzar esa transformación. Cualquiera puede reencontrarse con sus capacidades intrínsecas, para acceder a la reconfiguración de su mundo sensible.

Se analizó como la lógica de la explicación necesita reiterar la incapacidad y el mal de la ignorancia indefinidamente. Su finalidad es dictar cómo se deben ver los fenómenos del mundo, facilitar su comprensión.

Ver cine, como acción formativa, es también un ejercicio de subjetivación política desde la contemplación y la pasividad que reconfigura lo visible, pensable y factible para dar paso a otras posibilidades de relación y de experiencia. La comunidad emancipada, la comunidad política, denota una inteligencia colectiva, que no busca una comprensión global y unánime. Es una comunidad donde cada cual puede ejercer sus capacidades, reafirmarse a sí mismo.

Como se revisó, la relación que la educación sostiene con el cine está signada por la demostración mimética de la ejemplificación. Si la ficción muestra problemas, escenarios o comportamientos, el resultado sería el pensamiento unilateral.

Tal como en el caso del teatro como institución moralizante y aleccionadora. Esta lógica pretende exponer una serie de signos, dispuestos con anterioridad, que serán leídos de una sola manera. Mencionado por Rancière como el *modelo pedagógico de la eficacia del arte*, tiende a marcar la relación con el arte de manera plana y rígida.

Nuestros juicios giraran en torno a un solo aspecto de la representación, el de la causa y el efecto.

No se trata de despreciar las intenciones de las prácticas multimedia para los aprendizajes, sino de reformular el presupuesto que nos hace ver una película solamente como mensaje, modelo de comportamiento o enseñanza de representación. Este modelo pocas veces genera los efectos que promete. porque el arte, como se retomó con la estatua Juno Ludovisi, no promete ni es consecuente con nada preestablecido. El arte solo da apertura al mundo de lo sensible, el mundo sin jerarquía. Se trata pensar que la disposición de cuerpos, espacios y tiempos definen maneras de posicionarse en los eventos del mundo, en modos de ser de la comunidad.

Existe la *eficacia estética* propia del régimen estético del arte. Esta eficacia lejos de asumir posiciones policiales, surge en una tensión paradójica. Provoca una discontinuidad, entre las formas sensibles de los objetos del arte y las formas sensibles apropiadas por los espectadores. Rancière la enuncia como *eficacia de la distancia y de la neutralización*.

La distancia, como suspensión de toda relación intencionada en la producción artística o las instituciones que intervengan, sin embargo, se presenta en la percepción del espectador y en un estado de construcción de lo común. Fue posible aproximarnos a ésta en el primer capítulo con el ejemplo de *La educación estética del hombre* y Schiller. Ejemplo en el que Rancière demuestra cómo el juego estético neutraliza las jerarquías en la pasividad de la obra.

La eficacia estética no es otra cosa sino la eficacia de la suspensión, entre producción de formas de arte y producción de efectos determinados en los públicos. La obra está separada de sus condiciones de creación y puede ser expuesta a cualquier público, sin importar estrato, condición o presunción de sus capacidades. Una obra *desafectada* puede acoger una multitud de potencias sobre el mundo. Incluyendo nuevas formas de circulación de discurso e información; así como también oponerse a las formas dominantes de estos. Es también la eficacia del desplazamiento: irrumpe la relación entre la producción y el fin definido. La eficacia estética es una forma del disenso, en decir, pone en conflicto regímenes de sensorialidad. Hay que tener muy presente que el disenso es la piedra angular de la política. En el espacio de la actividad política es posible reconfigurar y resignificar los repartos sensibles, visibilizar la distribución del ser, ver, decir y sentir para uno mismo.

Considero que la pieza fundamental en el trabajo de Rancière, el origen de los desplazamientos y operación que aborda a lo largo de su trabajo político-estético, es la pasión. El conocimiento viene únicamente de la puesta en marcha la voluntad y de la pasión por una situación dada.

Lo que conforma cualquier potencia —política, emancipadora, estética— es la posibilidad de apertura para aproximarse a un objeto. Lo que opera es un espacio abierto, desprovisto de intención.

Esto no quiere decir que sea una única manera de retomar el cine. Por el contrario, predomina la manera representativa de usar al cine al amparo de la lógica representativa, que por supuesto, adelanta efectos gracias a sus representaciones.

Operativamente puede que sea mucho más comprobable demostrar la efectividad de este modelo.

Sin embargo, los efectos de la lógica política-estética, pueden traer muchas cosas inéditas desde la potencia sensible. Contribuye a la transformación de un mapa perceptible y pensable, motiva otras formas de experiencia sensible. Desplazamiento de un reparto de lo sensible a otro, pero nunca está ceñido a una certeza calculable.

Me parece que la pedagogía debe tener la apertura para apuntar sus esfuerzos a la formación de seres dobles: aquellos que ya no están sólo a lo suyo, es decir lo que les toca hacer y pensar según su lugar, sino abiertos a paisajes inéditos, conexiones improbables, otras capacidades. *Seres anfibios*, como diría Rancière, que viven entre distintas identidades, emborronando las fronteras entre clases y saberes. Seres necesarios para vivir en comunidades sensibles; las cuales no están definidas por una identidad común sino por una sensibilidad compartida. Comunidades fuera de lugar y, capaces de incorporarse en cualquier lugar.

La ficción es la potencia de humanización por excelencia: los seres humanos no son simplemente un producto necesario de las determinaciones biológicas y sociales, sino que poseen la capacidad de hacerse un cuerpo nuevo. La ficción actualiza y verifica esa potencia, interrumpiendo los automatismos, haciendo insumisos a un destino escrito en los genes, los apellidos, el lugar de nacimiento o la condición social. A través de la ficción, los individuos de la comunidad se desplazan de un lugar obligatorio de pertenencia y se inscriben en comunidades azarosas o aleatorias, entre las singularidades de cualquiera, imposibles de anticipar.

Es necesario cuestionar el uso de la imagen cinematográfica como representación si se quiere otorgar otra posibilidad a la mirada: lo que puede hacer y el efecto que puede producir. Todo se reduce a apostar por un enfoque de la emancipación o del embrutecimiento.

Lo que me parece atractivo y lo que recupero de la filosofía de Rancière, es la manera en que posiciona los llamados efectos de la imagen o el homologar la imagen con la representación. Creo que la pedagogía se limita a leer las imágenes como representaciones a las cuales el direccionamiento es completamente lineal hacia una adquisición de conocimiento, toma de conciencia o acción (tal como lo aspira a hacer el arte crítico o el arte relacional). En este sentido, el contenido que se desea sustraer de la imagen, la percepción o los afectos no tiene una consecuencia o efecto directo con una práctica de comprensión o acción.

Considero que las creencias que reducen el potencial del arte a una secuencia de actos para llegar a un cometido uniforme, ignoran que el arte nunca ha cumplido misiones de largo o corto alcance, que no puede ser una herramienta, pues asumirla como tal descompone sus efectos.

La capacidad política del cine no reside en los gastados esquemas que otorgan todo el peso a los mensajes, los diálogos expresados o el insistir en la representación. Sino en una nueva confianza que reivindica la imagen hacia un nuevo *sensorium*: una configuración distinta de lo visible, lo decible y lo pensable que podrían resultar en un nuevo paisaje de lo posible. Sea motivar a cambiar el paradigma formativo o recuperar el campo fértil de la emancipación intelectual. Todo esto a costa de no adjudicarle ningún sentido ni efecto predeterminado.



En lugar de conferirle al cine cualquier estatus de herramienta o carácter de utilidad, es más enriquecedor pensar en los posibles desplazamientos que operan dentro de su misma dinámica. Un afecto conducido no hacia un punto, sino asumiendo los desvíos de la curiosidad, la indeterminación, la pasión o la atención. Aquellos que muchas veces son suprimidos por los esquemas de la estrategia —pedagógica, relacional, crítica, hasta revolucionaria—. El proceso es discreto, impredecible, a veces puede que incluso los ojos y el pensamiento del espectador no asimilen lo que presencian o lo que deberían hacer ante ello. En el corazón de lo sensible están las operaciones de la distancia, la resistencia y la invencibilidad en la fábula y la imagen contrariada. Esta otra política de lo sensible en las imágenes que Rancière sostiene, otorga a la imagen la posibilidad de cambiar la mirada, únicamente si no se anticipa un sentido o efecto.

El cine es un soporte o dispositivo atravesado por distintas operaciones. Estas pueden encontrarse en otras artes como la literatura o la pintura. Sin embargo, la particularidad del cine se encuentra en que dichas operaciones unen y desunen lo visible y su significación: el plano y el efecto, es en ese desfase donde se puede reconfigurar el reparto de lo sensible.

Replantearse la imagen cinematográfica desde la propuesta de Rancière es pensar en la emancipación desde dos vías: la primera referida al mundo de las artes, donde el cine se levanta como un dispositivo cuyas operaciones ya marcan una distancia propia y emancipadora. Esta rompió de tajo con el orden mimético y se esparció hacia el terreno de lo estético-político. A partir de su aparición en el siglo XIX, las artes comienzan a abrir camino hacia otras maneras de hacer, de ver y de pensar. Tomando como superficie un régimen estético de las artes que compromete la articulación

práctica, forma visible y modo inteligible. La imagen en movimiento se deshace de todo quehacer puramente representativo o poético.

La segunda vía es propia desde la operatividad del cine: el montaje, la fábula y la ficción en conjunto marcan desplazamientos que tienen como destino reconfigurarse para crear un *sensorium* muy distinto del cual se gestaron en un inicio. Son *imágenes fraseadas* conectadas a la primera vía emancipadora. La imagen es tomada como una superficie que da cuenta de un espacio, no necesariamente material sobre el cual puede aparecer un trenzado de exposición de formas y enunciación de palabras distintas.

Todas las prácticas que pretendan darle al cine, de antemano, una potencia perceptiva encausada por una lógica de causas y efectos es porque se le ha arrebatado esta propiedad. Si ha ocurrido así, es porque nuestra relación con las imágenes movimiento y la experiencia que de ellas se desprende, se encuentra desprovista de su sentido intrínseco; provocado por la constante de los mediadores entre acción y reacción, objeto y utilidad, saber e ignorancia. Ya hemos visto que esta mediación opera en el centro de la policía a varios niveles, pero en específico el que nos ocupa aquí, es el que nombraremos como *mundo de las imágenes* dentro de la pedagogía. Este construye una serie de esquemas orientados a crear una maquinaria causa-efecto, unilateral y pragmático. El cine se ve como un medio más para estos fines.

Si nuestra relación con el cine sigue signada por las operaciones del régimen representativo tenemos como resultado que el arte permanecerá subordinado y puesto como materia inerte dispuesta a la total voluntad activa sobre la materia aparentemente pasiva. El poder de la obra se identificará en adelante con una identidad de contrarios:

identidad entre lo activo y lo pasivo, el pensamiento y no pensamiento, lo intencional y no intencional. Las relaciones de subordinación no permiten ir muy lejos, es mejor pensar en términos de coordinación.

Fue un gran reto conciliar o encontrar puntos de encuentro al momento de trasladar esta propuesta en terreno que la pedagogía. Considero que no se debe a una incompatibilidad total de análisis o categorías, sino a los reduccionismos que siempre intentan oponerse y defender una posición. Una separación tajante de nuestros tiempos que prefiere acotar y así evitar que los campos de estudio se contaminen entre sí.

Una razón más por la cual elegí a Rancière para desarrollar este trabajo, es lo fascinante que resultaba traerlo aquí desde un enfoque filosófico educacional, para encontrar una conciencia distinta al examinar nuestras prácticas. Otra más es que Rancière (de una manera muy parecida a lo que ha hecho el cine a lo largo de mi vida) es capaz de incitar, interpelar, provocar, conmover y desestabilizar. Sus textos son una potencia de transformación y significó para mí, al igual que lo han hecho varias películas, una oportunidad de cambiar mi relación con el mundo. Algo que, durante mi tránsito por la licenciatura estuvo muy presente.

Rancière desentraña la imagen pensativa desde una pasión auténtica y su relación con el arte cinematográfico adherido a su historia personal (cómo se revisó durante el segundo capítulo). En sus textos no hay espacio para tratar al cine como un objeto contenido a unas cuantas líneas del cómo usarlo o cómo leerlo, un deber ser rígido y medido. Es por esta relación que ver cine, desde el planteamiento de Jacques Rancière, es un ejercicio de emancipación intelectual. Sosteniendo que el cine

pertenece al régimen estético del arte, donde no hay jerarquía sobre quién explica y cómo, sino existe una superposición de elementos propios del dispositivo con los cuales el espectador, desde su experiencia ante la multiplicidad que desprenden estas piezas, es capaz de establecer su relación con este reparto de lo sensible independiente de sistematizaciones externas.

La potencia emancipatoria en este ejercicio está dada la experiencia libre de los límites del direccionamiento. Considero que los alcances pedagógicos no deberían leerse únicamente desde la didáctica. Sostengo que la pedagogía es la búsqueda constante de un cambio, por lo tanto ver cine puede ser una experiencia inherentemente pedagógica. No al necesitar de la didáctica para direccionar o contener sus efectos, sino precisamente al implicar un cambio de lo sensible. Esta afirmación puede ir en contra de la manera en cómo Rancière, en muchos de sus textos, se ha expresado al usar la palabra pedagogía como sinónimo de aleccionamiento. Yo asumo que esto se debe al contexto académico cercano al filósofo. Pero no hay que ser demasiado ingenuo, pues también en este entorno universitario, la pedagogía es tomada de manera arbitraria, sin implicar una actitud reflexiva de nuestras prácticas.

Si la pedagogía busca un cambio en la manera de pensamos el mundo, el cine lo hace con la manera en que sentimos el mundo. Ocurre sin implicar necesariamente una transmisión de conocimiento a conciencia, muchas fábulas sí que son capaces de hacernos pensar y sentir de manera distinta algún aspecto del mundo de manera mesurada y sutil. Justo como la emancipación política acontece en los relatos que Rancière nos comparte; a través de una posibilidad de acceso a un reparto de lo sensible distinto.

Lo anterior apunta que, esencialmente la pedagogía busca el cambio del individuo, sus medios se esfuerzan porque no permanezca igual, sino que se sensibilice, se conmueva, interprete y compare haciendo uso de su inteligencia. Y como resultado de estos procesos conforme su propia formación. Tanto la pedagogía desde su terreno, como la propuesta de emancipación política e intelectual, creen en que algo distinto es posible, buscan una relación diferente con lo ya dado.

La propuesta aquí desarrollada es cambiar la relación que el cine tiene con la pedagogía desde esta crítica. Ver cine desde un presupuesto de igualdad de las inteligencias, un ejercicio que requiere de voluntad, ganas de conocer y deseos de ver, tal como lo requiere un proceso de enseñanza que no se valida en la explicación y la subordinación.

La relación entre el filme y el espectador ocurre porque el cine, desde sus propiedades como dispositivo, pertenece a ese régimen estético del arte sin jerarquías. Un *sensorium* que no necesita de explicaciones, el atontamiento es ese principio de jerarquía que presupone la incapacidad del espectador como su prescripción. La pedagogía por otro lado es una búsqueda por la autonomía, es decir propiciar las capacidades del espectador.

Aquello que comparten tanto el cine como la filosofía desde mi punto de vista, es que ambos provocan e interpelan tanto lo sensible como la razón. Esta combinación potencia la emancipación intelectual.

El principio para la emancipación intelectual es la igualdad de las inteligencias, la capacidad propia de comparar, traducir y verificar por uno mismo lo que la imagen nos

ofrece. La emancipación implica una comprensión del mundo ejercido por la voluntad. Podemos realizar esta traducción sin necesidad de la explicación prescriptiva de un *cómo* o *qué* ver, siendo ignorantes y conocedores a la par.

No existe un método definitivo ni abarcador, tampoco una película o manera emancipadora contenida. Emerge una relación con la experiencia, y esta experiencia es pedagógica en tanto predispone a un cambio en la forma de pensar y sentir un aspecto del mundo. Alcanzar la emancipación intelectual parte de una condición de igualdad para establecer una relación con la obra.

La propuesta final de esta revisión es entender este vínculo entre el filme —dotado de aspectos del régimen estético del arte— y el espectador —dotado de inteligencia y voluntad— ambos convergen en vínculo inherentemente formativo —un cambio en el reparto de lo sensible—, que acontece sin prescripción, mediación o explicación.

Es necesario quebrar el panorama para hacer emerger uno nuevo, que posiblemente ha operado en potencia, pero se elige no develarlo porque no se aceptan otras relaciones que no están jerarquizadas. El cambio que puede existir en la relación con el cine, o con otros dispositivos del arte, puede ser modesto o poco perceptible. Rancière no hablará de una respuesta a todos los problemas ni de los pasos a seguir para lograr la emancipación, pues esto desencaja con su argumentación. Como buen maestro ignorante, prescinde de fórmulas; en su lugar interpela, provoca e inspira para la reconstrucción de nuestros discursos y crear una comunidad pedagógica inmersa en la búsqueda de nuevos regímenes de sensorialidad y pensamiento que apunten hacia un horizonte de emancipación.

## Referencias

- Artaud, A. (1961). *El Cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel, *Pensar el cine* (págs. 23-81). Buenos Aires: Manantial.
- Bayer, R. (1961). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borwell, D., & Thompson, K. (1995). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (Dirección). (1966). *Au hasard, Balthazar* [Película].
- Costa, P. (Dirección). (1997). *Ossos* [Película].
- Costa, P. (Dirección). (2000). *No Quarto da Vanda* [Película].
- Costa, P. (Dirección). (2006). *Juventude Em Marcha* [Película].
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Eisenstein, S. M. (Dirección). (1925). *El Acorazado Potemkin* [Película].
- Filosofía, C. y. (11 de Mayo de 2016). *Ana María Martínez de la Escalera charla sobre Rancière*. Obtenido de YouTube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=bT5F7TTF2lw>
- Galende, F. (2012). *Rancière: Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Godard, J.-L. (Dirección). (1960). *Sin aliento* [Película].
- Godard, J.-L. (Dirección). (1967). *La Chinoise* [Película].
- Hernández, A. M. (2014). *Bergson, Deleuze y Rancière: el potencial político de la imagen cinematográfica*. México: UNAM.
- Hitchcock, A. (Dirección). (1958). *Vertigo* [Película].
- Larrosa, J. (2006). Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia. *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen..*
- Licea, G. M. (2016). *Enmancipación y educación en la política de Jacques Rancière: entre estética y política*. Mexico: UNAM.
- Madrigal, P. (s.f.). *Introducción a la historia de la estética*. Obtenido de  
<https://walcero.files.wordpress.com/.../introduccion3b3n-a-la-historia-de-la-estc3a9tica.pdf>

- Martínez, M. E. (1998). *El cine como perspectiva pedagógica*. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales UNAM .
- McQueen, S. (Dirección). (2013). *12 años de esclavitud* [Película].
- Mechoulan, E. (2004). On the Edges of Jaques Ranciere . *SubStance #103 Vol 33*.  
Obtenido de On the Edges of Jacques Ranciere.
- Minelli, V. (Dirección). (1951). *Un americano en París* [Película].
- Ocampo, C. F. (2009). *La estética como política: el encadenamiento del arte con la vida común a partir de la obra de Jacques Rancière*. México: UNAM.
- Peters, J. L. (1961). *La educación cinematográfica*. París: Imprimerie Polychrome.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2003). *El Maestro Ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Rancière, J. (2005). *La fabula cinematografica*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* . Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia .
- Rancière, J. (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La cebra.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM .
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* . Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2010). *Momentos políticos* . Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes* . Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual .
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013). *Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rancière, J. (2014). *El método de la igualdad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2014). En los bordes del cine. (L. F. Armando Casas, Entrevistador)  
Universidad Nacional Autónoma de México.



- Rangel, S. (2015). *Ensayos Imaginarios: aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Bela Tarr y Nicolás Pereda*. México: Itaca.
- Rosellini, R. (Dirección). (1948). *Alemania Año Cero* [Película].
- Rosellini, R. (Dirección). (1952). *Europa 1951* [Película].
- Ruby, C. (2011). *Rancière y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (1991). *Historia de Estética I. La estética antigua*. Barcelona: Akal.
- Toro, G. d. (Dirección). (1993). *Cronos* [Película].
- Vilar, G. (2012). J. Rancière: la metódica de la igualdad. *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea.*, 267-287. Obtenido de Jacques Rancière: la metódica de la igualdad .
- Zambrana, P. C. (2010). *La estética y la política en Jacques Rancière, el caso del cine*. UNAM.