



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Filosofía

# La emancipación en Jacques Rancière como asunto estético y político

Tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía

Valentina Ávila Durán (valentina.avila@ug.uchile.cl)

Profesor guía: Carlos Ossandón Buljevic

Santiago de Chile

Julio, 2018.

## Agradecimientos

A Soledad, Luis, Ana, Paula  
Los profesores Carlos Ossandón B. y Jorge Acevedo G.  
que, sabiéndolo o no, hicieron posible esta tesis.

En especial a mi amigo Diego,  
para que mediante mi testimonio sepa que se puede.

## Índice

	Pags.
Introducción	4
I. Análisis asociativo entre <i>El maestro ignorante</i> y <i>El espectador emancipado</i>	8
1. La verdad como separación: un fundamento anti-emancipatorio	8
2. Paradojas de la emancipación: el embrutecimiento y el maestro que no sabe	13
3. La emancipación como atributo de una comunidad	18
II. Contrastes conceptuales: emancipación, ilustración y crítica	24
4. La molesta igualdad	25
5. Emancipación e Ilustración	32
6. Emancipación e Ilustración como <i>ethos filosófico</i>	39
III. El arte crítico en las antípodas de la emancipación	44
7. La impotencia eficaz del dispositivo crítico	44
8. Línea de continuidad: la estética al pie de la letra	50
Conclusiones	58
Bibliografía	61

## Introducción

No es precisamente inusual que en nuestra vida cotidiana nos encontremos de manera frecuente con un cuestionamiento muy personal acerca de las formas que tenemos de relacionarnos con la vida política en general. De la mano de esto, surgen, a veces sin previo aviso, contextos en los que los desacuerdos respecto a lo que *debiese ser* en materia social nos sitúa en una frágil relación resolutive con las pautas de acción que en dichos contextos se instalan como los oficiales y atingentes.

Asimismo, no es de extrañar que todas estas revisiones del comportamiento político propio y de la comunidad en la que se vive constituyan un panorama normal para la generación de personas nacidas en la década de los ochenta y noventa en Chile; que sus veinte y treinta años coincida con movilizaciones sociales protagonizadas por grupos de jóvenes que el sentido común y la historia oficial catalogan más bien de “despolitizados”, poco comprometidos con la política o personas que en definitiva no dimensionan la realidad de la vida política que se vivió en el país en décadas anteriores.

Lo anterior, más allá de ser un conjunto de motivaciones e inquietudes personales, abre un amplio abanico de cuestionamientos posibles: desde determinar qué implica ser “personas politizadas”, hasta pensar cuáles son los modos en que se traduce esa politicidad en actos cotidianos y otros más bien excepcionales, en el discurso y en la práctica, en compañía de otros y en la individualidad, pasando además por la pregunta de qué es lo que hace a la política de ayer diferente a la de hoy. Se trata de pensar, también, cuáles son los roles y posiciones de visibilidad privilegiada que se tienen garantizados desde el espacio universitario, comunitario, letrado, familiar, vecinal, propio, y por consiguiente de pensar si es la eficacia de los discursos la que nos hará mantener o cambiar un estado actual de las cosas, pensar si es eso lo que va a garantizar el paso a un posible estado emancipatorio respecto al diagnóstico inicial que nos indica que los individuos y las sociedades están en una condición de permanente sometimiento. Con igual interés podemos llevar esta reflexión a un campo de producción de visibilidades específico: el arte, en cuyo caso se trata de averiguar qué rol tiene que cumplir en materia política y en contextos de demandas sociales.

Todos los recorridos anteriores pueden ser transitados desde la vereda de Jacques Rancière, filósofo francés nacido en Argelia que se ha dedicado a investigar y reconfigurar los caminos de la política y la estética, ahondando justamente en lo que implica una y otra no sólo desde una matriz discursiva, sino en lo que ellas tienen de *desplazantes*, y por lo tanto en lo que tienen que ver con una posible emancipación respecto a formas de vida instauradas. De modo que lo que fundamentalmente se busca averiguar en este trabajo de investigación es qué es “emancipación” en la perspectiva de Jacques Rancière: cuáles son las características que tiene en un ámbito muy elemental, a saber, el del aprendizaje o proceso intelectual que toda persona emprende respecto a los objetos, situaciones y contextos que componen su vida; cuáles son los vínculos de la emancipación con la producción artística; cuál es la red conceptual en la que ella se inserta y que se convierte en imprescindible para fundamentarla; y, por defecto, de qué presupuestos teóricos la emancipación de Rancière se aparta en el marco de la tradición filosófica.

Con esta finalidad, se proponen tres capítulos en los que se aborden independientemente distintos aspectos de la emancipación, pero que, en su conjunto, den cuenta de la forma general en que este concepto se conjuga en terrenos diferentes: en primer lugar, se pretende mostrar que hay importantes similitudes entre los textos *El maestro ignorante* y *El espectador emancipado* -precisamente en lo que se refiere a la concepción de emancipación que hay en uno y otro- de modo que se ha decidido emprender este análisis en base a tres ejes. Este capítulo pretende, además de desarrollar una comparación entre los textos mencionados, sentar una base conceptual desde la cual se pueda abordar de mejor manera los escritos que le siguen y con la cual ya podemos allanar el camino significativamente a la hora de distinguir las posiciones que Rancière toma de las que se distancia. En segundo término, el capítulo “*Contrastes conceptuales: emancipación, ilustración y crítica*” busca, sin dejar de tener a la vista lo recorrido y aclarado en el texto que le precede, tender un puente ya no entre diversos textos de Rancière, sino entre Rancière y otros autores. Para ello se parte de la constatación de la evidente concordancia que hay entre la definición que nuestro autor hace de “emancipación” y la que Immanuel Kant hace de “ilustración”, de modo que fijar los límites de esta semejanza se convierte en un ejercicio de gran relevancia para comprender los alcances y sentidos que se nos está permitido otorgarle al concepto

rancièreano que intentamos explorar. Finalmente, teniendo a disposición una mayor claridad sobre las posiciones y procedimientos adoptados por Rancière, el tercer capítulo pretende desarrollar un problema vinculado directamente al arte y a su supuesta disposición a lo crítico-político. En esta línea, el propósito es dar un paso atrás y cuestionar esta suposición, para más bien evaluar qué es lo que tendría el arte que le otorga esta especial disposición a lo crítico y sobre todo qué fundamento subyace a esta creencia. Se trata, en suma, de evaluar si la emancipación está en concordancia o discordancia con estos presupuestos acerca de la estética.

Para finalizar, es pertinente fijar de antemano una advertencia doble: primeramente, que todos los contenidos y caminos que se tracen en este trabajo de investigación no corresponden a la totalidad de lo que Jacques Rancière ha dicho, dice y seguirá diciendo sobre la emancipación. Siendo éste un concepto tan transversal a los textos y campos en que ha indagado este autor, ciertamente que se ha trabajado sobre un recorte: el interés de la investigación ha estado orientado por el vínculo específico que Rancière ha establecido entre estética y política, teniendo en consideración la forma en que este vínculo nos da herramientas para comprender bajo nuevos términos la relación entre arte y sociedad, en particular lo que se refiere a las artes visuales. En efecto, se ha optado por excluir los importantes cruces que el autor hace, por ejemplo, con la literatura, reflejados en textos como *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, o en sus no pocos trabajos sobre autores como Mallarmé. Desde luego, todos estos extensos cruces en el campo literario demandarían un vasto desarrollo que la presente investigación no pretende abarcar, y que bien podría constituir un escrito autónomo.

La segunda advertencia es que los tres capítulos que componen la tesis tienen su propio objetivo -ya descritos en esta introducción-, por lo tanto, aunque lo tratado en cada capítulo es de suma utilidad para comprender mejor el siguiente, y aunque en efecto los títulos están ordenados para que se lean específicamente en ese orden, de todas formas no hay necesariamente un único tema que junto al de emancipación atraviese a todo el trabajo. Son más bien tres ejes desde los cuales aproximarse al concepto central de la investigación, pero cada uno de ellos conforma un tejido distinto, propio, y, en este sentido, un tanto independiente.

\*

## I. Análisis asociativo entre *El maestro ignorante* y *El espectador emancipado*

Rancière publicó originalmente sus textos *El maestro ignorante* y *El espectador emancipado* en 1987 y 2008, respectivamente. Si bien son más de veinte años los que separan la publicación de uno y otro libro, son varios los elementos comunes que se pueden detectar en ellos, aun cuando en principio cada uno sigue su propio trayecto de acuerdo a especificidades temáticas distintas. Este escrito, por consiguiente, responde al esfuerzo por profundizar en algunas de las similitudes mencionadas que se consideraron más relevantes y esclarecedoras, y que, cabe agregar, no son simples *parecidos* textuales, sino que más globalmente guardan una relación directa con lo que este autor desarrolla bajo el título de “emancipación”, que constituye el interés principal de este trabajo de investigación y que a lo largo de todo su recorrido excederá los límites de esta bibliografía en particular, para más bien articularse como un interés crucial en el pensamiento de Rancière.

### 1. La verdad como separación: un fundamento anti-emancipatorio.

En el caso particular de estos textos, rápidamente es posible constatar que el tratamiento que Rancière hace sobre la noción de verdad difiere a la habitualmente comprendida desde la tradición filosófica. Aunque sí se la distingue de “las opiniones”, como se suele hacer, el autor, y, podríamos agregar que también Joseph Jacotot mediante su práctica, la valora no en sí misma, sino por los encuentros que implica buscarla. Esta idea sugiere, de partida, que hay una relación personalizada con la verdad -que se explica en lo que Rancière denomina *Principio de veracidad*-, ya que el camino que cada quien pueda trazar con la verdad es lo que lo encamina o lo lanza en tanto buscador.

De acuerdo a este principio, la *experiencia* de veracidad que todo humano experimenta revela la existencia de un núcleo ausente alrededor del cual cada hombre se mueve, en una búsqueda que no tiene como propósito la obtención de un contenido al que llamaremos “verdad”, sino

que asegura que podemos ver y mostrar los hechos que efectivamente podemos constatar en el mundo. Por consiguiente, los seres humanos se mueven empleando su lenguaje y su arte en un proceso de traducción que a toda costa busca decir la verdad, aunque sepa que no puede decirla. Éste es un trabajo de poetización:

*“La imposibilidad de decir la verdad, a pesar de sentirla, nos hace hablar como poetas, narrar las aventuras de nuestro espíritu y comprobar que son entendidas por otros aventureros, comunicar nuestro sentimiento y verlo compartido por otros seres que también sienten. La improvisación es el ejercicio a través del cual el ser humano se conoce y se confirma en su naturaleza de ser razonable, es decir, de animal que crea palabras, figuras, comparaciones, para contar lo que piensa a sus semejantes”.*<sup>1</sup>

Esto deja en evidencia, entonces, que no hay un posicionamiento esencialista ante el mundo, es decir, que no se trata de atenernos a una idea pura, inmutable y totalizante, sino que más bien nos encontramos ante situaciones cambiantes con matices, percepciones y corporalidades imposibles de ignorar. En palabras del propio Rancière, es posible agregar que no hay algo así como un principio de la ley divina que inscriba en el espíritu humano las grandes verdades metafísicas, sociales y morales que deban ser encontradas y acatadas por cada persona. Tal cosa estaría, por cierto, sustentada en una verticalidad, ya que según este principio el don divino por sí solo basta para imponer un orden jerárquico correcto, y *“el destino de la voluntad humana era someterse a esa inteligencia ya manifestada, inscrita en los códigos, tanto en los del lenguaje como en los de las instituciones sociales”*<sup>2</sup>.

Es así como en sus textos *El maestro ignorante* y *El espectador emancipado*, Rancière se hace cargo de formas de proceder habituales en el campo de la educación y del arte, respectivamente, que tienen en común el considerar a la verdad como separación. En el primero de estos textos, se analiza la relación maestro-aprendiz y se exponen los que a menudo han sido los métodos pedagógicos perfeccionados para conseguir un óptimo aprendizaje, entendiendo por éste un resultado en el que quien aprende somete su desarrollo intelectual a las explicaciones, tiempos, contenidos y límites que su maestro determine de

---

<sup>1</sup> *El maestro ignorante*, p. 93.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

antemano, afirmando con ello la incapacidad del alumno y el carácter interminable de su labor, pues siempre que entiende nuevas cosas, el saber de su maestro se adelanta señalando qué aún *no* sabe, y, por lo tanto, cuál es la distancia infranqueable que los separa a ambos. De modo que este maestro no es quien meramente sabe lo que el ignorante ignora, sino que es además quien tiene para sí el control total del proceso de aprendizaje. Por su parte, el aprendiz no es meramente quien ignora los contenidos que el maestro sabe, sino que es fundamentalmente quien no sabe lo que ignora ni tiene cómo saberlo. Con esto Rancière demuestra que, en rigor, tanto el saber como la ignorancia no tienen que ver con un conjunto de conocimientos sin más, sino que corresponden a una posición que se toma; es una forma de instalarse en torno al saber.

Sobre el control del aprendizaje, el filósofo francés Christian Ruby -cuyo texto aquí citado está íntegramente dedicado a analizar el trabajo de Rancière- agrega en un sentido inverso: *“es posible comenzar cualquier cosa no importa dónde, hablemos finalmente de enseñanza o de otras actividades. Jamás es necesario proceder de lo simple, del comienzo pretendidamente elementario, a lo complejo, como asientan los pedagogos, o a partir de aquello que las autoridades consideran los «fundamentos». (...) Bien podría ser afirmado que no importa qué camino conceptual perfile la igualdad de las inteligencias por lo que se refiere a la capacidad de aprender. Toda inteligencia sería capaz de efectuar una trayectoria a partir de cualquier punto”*<sup>3</sup>.

De modo que la dinámica pedagógica antes descrita desestima los encuentros que el aprendiz individualmente pueda efectuar, y se esfuerza más bien en producir seres humanos sabios, razonables, serios, buscadores de la verdad. En tal contexto el maestro *“no está nunca contento; levanta una máscara, se alegra, pero su alegría dura poco, pronto se da cuenta que la máscara que ha retirado cubre otra, y así hasta que se acaben los buscadores de verdades. El levantamiento de estas máscaras superpuestas es lo que se llama la historia de la filosofía (...)”*<sup>4</sup>. Es así como se concibe a la verdad como una instancia separada de la apariencia, y, por lo tanto, el trabajo de quien *razona correctamente* es detectar lo aparente de lo verdadero, desechar lo primero y promover lo segundo, y además instar a sus pares a

---

<sup>3</sup> Jacques Rancière y lo político, p. 84.

<sup>4</sup> El maestro ignorante, p. 183.

emprender la misma búsqueda partiendo de los mismos resultados y generar consensos en torno a la verdad. La relación entre el maestro y el aprendiz, en suma, está mediada por la exigencia implícita o explícita de que la verdad *debe ser dicha*, de que las andanzas de una mente no están en el terreno de lo real y que, en efecto, son inferiores respecto a los productos de una intelectualidad razonadora.

En el caso de *El espectador emancipado*, el autor recoge dos propuestas reformadoras del teatro y las artes escénicas en general que reconfiguran la relación entre el espectador y la obra en cuestión. Ambas posturas coinciden en una premisa base: ser espectador es un mal, un estado de inactividad, pasivo, que debe ser transformado en un estado de poder activo. En esta lógica, se considera que lo propio de un espectador es *ver*, y ver es lo opuesto de *conocer* y de *actuar*, por consiguiente el espectador que ve la obra teatral o de arte escénico está imposibilitado de poner en acción su entendimiento propiamente tal. A partir de estas posturas, Rancière expone las reformas de Bertolt Brecht y Antonin Artaud: el primero de ellos afirma que debe crearse una distancia razonadora entre el espectador y la obra, de modo tal que éste se convierta en un agente reflexivo que intenta descifrar el sentido del enigma que se le presenta en un espectáculo inusual, a la vez que toma conciencia de la situación de la que es parte dentro de su comunidad. Este tipo de espectador se rige por una dinámica causa-efecto entre lo que se le plantea en escena y lo que él observa; actúa al modo de un investigador científico, capaz de agudizar sus propios criterios. En el caso de Artaud, en cambio, el planteamiento es que el espectador no domina la obra teatral, sino que más bien es arrastrado hacia ella. En este teatro se suprime la distancia razonadora propuesta por Brecht, y se reemplaza por una representación envolvente, un ritual purificador, que saca al espectador de su calma y de su contemplación, pues “*debe abdicar incluso de la posición del que mira*”<sup>5</sup>. En efecto, el espectador toma posesión de sus energías vitales gracias a la magia propia de la obra de arte.

Ambas concepciones del teatro implican que éste -al igual que el resto de los espectáculos teatrales: la danza, performance, acción dramática, mimos, u otros-, guarda en sí mismo la noción de comunidad, en la medida que se asume como una instancia colectiva ejemplar en donde hay cuerpos movilizados frente a un público que se reúne en pos de ello. La instancia

---

<sup>5</sup> *El espectador emancipado*, p. 12.

teatral, como es evidente, difiere en su esencia de lo que podría ser un visionado simultáneo de un programa de televisión entre varios televidentes, por ejemplo, y es ahí donde el autor pone un primer énfasis, cuestionando, por lo pronto, que las artes teatrales sean per se un espacio en donde el público se confronte a sí mismo de forma colectiva y no sean, más bien, una oportunidad como cualquier otra en donde cada individuo emprende sus propias asociaciones, disociaciones y traducciones intelectuales de lo que ve, como lo hace con el resto de las cosas.

En uno y otro caso -y en todas las demás propuestas que atraviesan y entrecruzan las reformas de Brecht y Artaud-, se busca devolver el teatro a su esencia activa, terminar con un “teatro de espectadores” y con ello despojarlo de todo atisbo de espectáculo que pueda haber en él. A todos estos intentos subyace, por lo tanto, la idea de verdad como separación: el rechazo al espectáculo como foco de la obra de arte se justifica por la creencia en que la contemplación de las apariencias está separada de su verdad. Por consiguiente, hay una equivalencia entre la exterioridad propia del acto de ver y el espectador desposeído de sus propias capacidades. Así lo sostiene el filósofo Guy Debord en su texto *La sociedad del espectáculo*:

*“Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación (...)”<sup>6</sup>. El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inaccesible. No dice nada más que «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece». La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia”<sup>7</sup>.*

La intransigente oposición entre apariencia y realidad es la que fuerza a querer transformar al público espectador de una obra de arte en un agente participante, que debe alcanzar este estatus mediante un proceso adicional a la mera contemplación.

Así es como la educación y su respectivo proceso de aprendizaje, y la forma de relación que se establece entre un espectador y la obra de arte, están mediadas por la noción de verdad

---

<sup>6</sup> *La sociedad del espectáculo*, p. 8.

<sup>7</sup> *Íbid*, p. 11.

como algo a trasmano, que debe buscarse, encontrarse y decirse, es decir, en el contexto de la tradición de la crítica social y cultural, la emancipación es algo que debe garantizar la abolición de la separación entre verdad y apariencia. Por lo mismo, por no ser una realidad evidente sino separada, *no cualquiera puede* decirlo. Pensar de esta forma la objetividad de la verdad constituye un fundamento anti-emancipatorio en la medida que implica controlar la asimilación de un contenido, de una sensación o de una idea, por parte de alguien que podría ser cualquiera no instruido en la especificidad de dicha materia. Para Rancière, por el contrario, la emancipación se juega en el análisis y red de relaciones que puede establecer cualquier persona que se adentra en el lenguaje de aquello a lo que se enfrenta. Es lo que ocurre allí donde cada hombre emplea su permanente atención para trazar un camino, *su propio camino*, guiado por el principio de veracidad que constituye su experiencia inigualable, principio que *“está en el centro de la experiencia emancipadora y no es la llave de ninguna ciencia”*<sup>8</sup>. Para los emancipados o los llamados “panecásticos”, lo importante no es suprimir la separación entre verdad y apariencia, sino ver, analizar, comparar y asociar lo que se tiene, aunque sea una máscara.

## 2. Paradojas de la emancipación: el embrutecimiento y el maestro que no sabe.

Este tipo de separación aplicada a la realidad no es la única de la que Rancière se aparta. Cuando se antepone la explicación como una instancia necesaria para la concreción de la obtención de conocimiento, se anula la potencialidad que cada aprendiz tiene respecto a su evolución intelectual, es decir, hay un tercer agente que es instalado como intermediario entre quien aprende y aquello que aprende. Este tercero no es una mera presencia, sino que opera como juez evaluador determinante, cuya palabra es la única capaz de sentenciar cuándo el aprendiz efectivamente aprende lo que debe. En este escenario, el primer cuestionamiento que surge por parte del autor es respecto a qué justifica el carácter de imprescindible del explicador, o, incluso, de la explicación misma, pues hay cosas, como la lengua materna, que cada ser humano aprende sin un maestro conciliador, y es no obstante una de las cosas mejor aprendidas. Lo que se revela, en definitiva, es la existencia de una jerarquía de las posiciones y de las inteligencias involucradas: hay una inteligencia superior y una inferior; una dualidad,

---

<sup>8</sup> *El maestro ignorante*, p. 84.

una nueva *separación*. Dicha jerarquía se condensa en el acto de instruir, en donde la palabra de un tercero está por sobre el escrito de un texto o el desarrollo autónomo de una obra teatral, pues la palabra lo cataloga y le otorga el sentido “correcto”.

Para Ruby, “*alguien busca explicar cualquier cosa a otro en la medida en que se presupone al mismo tiempo un privilegio de competencia de su lado y una incapacidad del otro para comprender aquello a lo que se refieren sin la mediación de este procedimiento. Esto que vuelve a imponer al interlocutor la idea de que «él es, en pocas palabras, menos inteligente que yo y es por ello que él merece estar donde está y que yo esté donde estoy»*”<sup>9</sup>.

Lo anterior es lo que Rancière llama el *principio de atontamiento*, que supone una fragmentación de las facultades humanas, y que, cabe precisar, opera independientemente de la intención que pueda tener tanto un educador como un artista. Es más, entre mejores son sus intenciones, mayor es el atontamiento: “*el atontador no es el viejo maestro obtuso que llena la cabeza de sus alumnos de conocimientos indigestos, ni el ser maléfico que utiliza la doble verdad para garantizar su poder y el orden social. Al contrario, (...) cuanto más sabio es, más evidente le parece la distancia entre su saber y la ignorancia de los ignorantes. Cuanto más educado está, más evidente le parece la diferencia que existe entre tantear a ciegas y buscar con método, y más se preocupará en substituir con el espíritu a la letra, con la claridad de las explicaciones a la autoridad del libro. Ante todo, dirá, es necesario que el alumno comprenda, y por eso hay que explicarle cada vez mejor*”<sup>10</sup>.

Así, la base común que constituye el embrutecimiento de los pedagogos y de los artistas reformadores de la obra teatral es la de concebir la separación entre dos inteligencias y, a partir de ello, pretender “salvar” a los ignorantes y a los espectadores sacándolos de su estado de letargo e inconsciencia para convertirlos en seres lúcidos que reaccionan de una manera determinada ante un estímulo determinado. Se trata de volver inteligentes a sujetos que *sólo buscan a tientas*; se trata de planificar para ellos e imponerles un progreso de “mal” a “bien” que avanza desde un “antes” a un “después”, y que dicho avance sea identificable en ese lapso de tiempo; de reformular los métodos y encontrar las formas eficaces de lograr su

---

<sup>9</sup> Jacques Rancière y lo político, pp. 83-84.

<sup>10</sup> El maestro ignorante, pp. 24-25.

comprensión, incluso si todo esto se hace en nombre de la emancipación de un pueblo. Allí está el corazón de la paradoja: Rancière demuestra que cuando se quiere utilizar la instrucción y la obra de arte con el propósito de emancipar, en realidad, se atonta. Agudizamos más esta paradoja cuando notamos que del problema no se concluye la necesidad de actualizar los métodos de enseñanza, vale decir, no se trata de que “los viejos métodos” no estén a la altura de la dinámica de “los nuevos tiempos” o que los viejos fundamentos de las artes escénicas estén obsoletos respecto al nuevo público que se enfrenta a la obra, pues bien podríamos invertir las metodologías, y hacer que los maestros embrutecedores apelen a la improvisación en lugar de la pulcra racionalidad, y que, de igual forma, la memorización y redacciones libres sean más valoradas que el aprendizaje estructurado por causas y efectos. Ésta sería una tarea completamente en vano porque tanto el embrutecimiento como la emancipación no difieren en su método, sino en su principio. Las dinámicas intelectuales que se rigen por una estricta racionalidad tienen como principio la desigualdad de las inteligencias, en ellos permanece la estructura de dos categorías: de los capaces y de los incapaces, incluso si por sus buenas intenciones adoptan una nueva forma de trabajo. En ese sentido, el atontador seguirá atontando y el emancipador seguirá siendo tal.

En el caso de los reformadores teatrales, querrían “*que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia*”<sup>11</sup>. Pero si inclusive quisiéramos matizar este atontamiento tan evidente, cabe hacer notar que los artistas pueden no exigir una determinada reacción ante lo que ofrecen en su escenario, y sin embargo, por lo menos, esperan que en el espectador *haya* alguna reacción causada únicamente por lo que *ellos* ponen en su obra, es decir, tampoco se resignan a la posibilidad de que su público quede indiferente o construya su propia imagen de lo que ve en escena. En uno y otro caso, esto es, en un atontamiento evidente y uno más bien matizado, opera la identidad de la causa y el efecto, ya que el maestro o el artista embrutecedor espera que aquello que él ha puesto en su instrucción o en su performance debe ser sentido y percibido por los espectadores. Hay una capacidad de la que él es autor que va desde él y pasa hasta otro, que se hace posible gracias a su posición privilegiada que le hace calcular cuándo y cómo debe percibirse cada contenido.

---

<sup>11</sup> *El espectador emancipado*, p. 20.

El principio del atontamiento deja de lado la existencia de una tercera cosa que sí es considerada en la lógica de la emancipación, y es lo que Rancière llama “la cosa común”, que no se encuentra al interior de la entrenada sagacidad del maestro o del dramaturgo, sino que es totalmente independiente, tiene un sentido en sí mismo y es externo tanto al que enseña como al que aprende. Es un producto común al que cualquiera puede recurrir para verificar lo que de él se puede decir y pensar. Esta “cosa” -que bien puede ser un libro, un poema, una oración, una canción, un espectáculo visual, una película, etc.- no tiene ningún propietario y guarda su propia distancia respecto al maestro y al aprendiz de forma equitativa, por lo tanto, rompe con la noción de transmisión que caracteriza a la dinámica embrutecedora. No hay aquí un “traspaso” o una identidad entre la causa y el efecto, entre lo que un artista quiere mostrar y lo que el espectador efectivamente percibe y comprende, sino que todo lo contrario, la “cosa común” representa una disociación de la homogeneidad, una ruptura del consenso, se instala como un nuevo núcleo alrededor del cual el creador y el observador pueden construir su propia esfera guiados cada uno por su propia inteligencia, que es en cada caso igual, de la misma naturaleza, y que convierte al maestro y al alumno en seres humanos igualmente capaces pero con manifestaciones intelectuales individuales. Es esta inteligencia y la voluntad de cada uno de seguir prestando atención al proyecto común que los intriga, implica y complica, lo que hace a la cosa común una instancia accesible a ambos.

La cosa común, entonces, garantiza la comunicación entre dos personas que tienen la voluntad de comunicarse, pero además, y por sobre todo, garantiza la igualdad de quienes forman parte de este proceso. Al realizar este vuelco de significado en torno a la emancipación -que ya no entendemos como la necesidad de abolir la distancia que separa la “apariencia” de la “verdad”, sino como la constatación efectiva de la igualdad de las inteligencias-, notamos que es preciso que el maestro deje de lado su saber de maestro y que esté más bien dispuesto a enseñar lo que él mismo no sabe, lo cual representa una nueva paradoja de la emancipación: así como el que tenía la intención de emancipar, terminaba por atontar; el maestro que realmente emancipa es el que debe prescindir de lo que sabe, para dedicarse a constatar que el alumno prestó atención a aquello que ve, dice y piensa.

Por su parte, el aprendiz, en la lógica de la emancipación, hace lo que Rancière identifica como el primer principio de la enseñanza universal: aprender algo relacionándolo a todo

aquello que ya conoce. Es necesario destacar que este principio es anulado desde su raíz en los métodos del atontamiento, pues allí el sentido de lo aprendido viene precisamente dado, interpretado, cerrado, imposibilitando al alumno de construir su propio poema de acuerdo a lo que ya ha visto, vivido y pensado. La cosa común, en cambio, se convierte en una inteligencia propia a la que el aprendiz vincula todo lo demás.

Hay, por lo tanto, una doble posibilidad cuando hablamos de emancipación, y que en realidad siempre dependerá de nuestro punto de partida. Si (re)pensamos entonces el *lugar* de la escuela, conviene tener en cuenta que *“no hay que fundar escuelas para instruir al pueblo. Hay que decir a los hijos de este pueblo que pueden emanciparse solos, al único costo de romper con esta creencia en la desigualdad que se filtra en lo más profundo de las maneras de ser y de pensar. Hay fundamentalmente sólo dos vías: partir de la desigualdad de las inteligencias como lo hace el orden explicador, el de las escuelas y de la sociedad; o partir de la igualdad de las inteligencias, del presupuesto de la capacidad de los incapaces, para verificar con ellos los efectos que produce esta presuposición”*<sup>12</sup>.

En ese sentido, comprender la emancipación en el ámbito del arte implica cuestionar la red de presupuestos que han dado vida a las propuestas de los reformadores teatrales, a saber, la oposición entre el ver y el actuar, y entre ver y saber. Lo que Rancière confirma es que el ver, por sí solo, ya es un estado activo, porque cualquier espectador hace lo que un espectador emancipado debe hacer: relacionar lo que ve en un escenario con todo lo que ha visto, imaginado y pensado en su vida, por lo que no tiene cabida pretender emancipar al público desarrollando pautas de liberación u obras gatillantes de conciencia, precisamente porque el estado emancipatorio es el estado normal de cada persona:

*“[el espectador] compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (...)”*

---

<sup>12</sup> *“¿De qué se trata la emancipación intelectual?” Jacques Rancière*, conferencia disponible en YouTube ([https://www.youtube.com/watch?v=4Y\\_KwkAnjac](https://www.youtube.com/watch?v=4Y_KwkAnjac)). Fragmento entre los minutos 12:20 y 13:15.

*Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.”<sup>13</sup>*

En efecto, el concepto de igualdad es imprescindible a la hora de especificar lo que Rancière entiende por emancipación, y es, a la vez, lo que debe ser reconocido de antemano en un ignorante y un espectador. De este modo, el artista emancipador no es quien busca la igualdad de los sujetos como una consecuencia de su performance ni quien instala a la obra de arte como la vía exclusiva de emancipación, sino que es quien emplea su arte en mostrar una nueva prueba de igualdad, vale decir, es el primero en mostrar al resto que el resto es igual a él. La emancipación de acuerdo a los textos aquí mencionados de Rancière, en definitiva, re-ubica tanto al alumno como al espectador en la posición activa que no debe ser otorgada por nadie, puesto que ellos están ya siempre en ese proceso autoeducativo. Para hablar realmente de emancipación, es preciso dejar de lado la pretensión de dominio intelectual que ejerce un maestro o un artista, para dar cabida a la acción del azar en el alumno y en el espectador, que, sin duda, fue necesario para que Jacotot se convirtiera en un maestro ignorante. Así también es como sabemos que la naturaleza de los pensamientos de un artista es igual al de cualquier otro que se enfrenta a su producto, que todos somos artistas en la medida que somos capaces de convertir cualquier labor humana en un medio de expresión.

### 3. La emancipación como atributo de una comunidad.

Habiéndose hecho cargo de aquella pregunta que cuestiona la posibilidad de la igualdad de las inteligencias, Rancière invierte entonces los términos para señalar que en realidad no es posible una inteligencia sin igualdad. De modo que la inteligencia deja de ser el mero poder de comprensión mediante el cual asimilamos y verificamos la correspondencia entre nuestras ideas y los objetos del mundo, sino que además ella *requiere de un otro* que verifique esa potencia desplegada por cada uno, y esta verificación a su vez tiene como requisito ser iguales. Es de esa forma que inteligencia e igualdad son términos equitativos.

---

<sup>13</sup> *El espectador emancipado*, pp. 19-20.

Ahora bien, si en el contexto de la igualdad es necesaria la participación de un otro, cabe preguntarse de qué manera ella tiene cabida dentro de una sociedad. Primeramente Rancière asimila una sociedad de emancipados a una sociedad de artistas, y su característica fundamental es que reconoce a todos sus componentes como miembros activos que hacen y hablan de lo que hacen a fin de resignificar los actos humanos y transformarlos en evidencias de que todas las inteligencias son iguales, y que quien manifieste su mundo intelectual a través de las palabras lo hace de la misma manera que quien utiliza sus herramientas para un trabajo particular, vale decir, como un lenguaje que adquiere y mejora de acuerdo a lo que las circunstancias, la necesidad y su voluntad demande. Así, pues, el autor se refiere a la “comunidad de los iguales” como aquella que entiende que una sociedad sólo es posible si quienes la componen se consideran iguales en capacidad unos con otros y en donde cada uno tiene la facultad -que comparte con todo otro hombre- de comunicarse pensamientos y emociones a fin de generar conmoción en otro ser igualmente razonable que él. Si esto no fuese así, *“se volverían pronto extraños los unos a los otros; se dispersarían aleatoriamente sobre el globo y las sociedades se disolverían (...) El ejercicio de este poder es a la vez el más dulce de todos nuestros placeres, así como la más imperiosa de nuestras necesidades”*<sup>14</sup>. La comunidad de los iguales, por lo tanto, obedece a la razón basada en la igualdad y por ello no requiere de leyes, tribunales u otros dispositivos regidos por una intención de dominación.

Sin embargo, aunque conceptualmente hablamos de una sociedad de iguales, Rancière introduce un matiz imposible de ignorar. Cuando hablamos de una comunidad, debemos tomar en cuenta que no sólo se trata de una denominación genérica que hace referencia a una suerte de ente en sí mismo, sino que también, y sobre todo, hablamos de una reunión de *individuos*. Es así como surge una nueva paradoja: la igualdad de la comunidad coexiste con la particularidad del individuo, y nos encontramos, por consiguiente, ante la inquietud de cómo conciliar el carácter uniforme de la comunidad de iguales con la condición libre de la voluntad de cada sujeto. Esto se explicaría, de acuerdo al autor, al introducir un factor más bien temporal en la reflexión: dado que es imposible hacer que el actuar racional de un individuo coincida respecto al del resto de las personas, vemos que en un *momento* determinado hay, de manera simultánea, razón, irreflexión, distracción, descanso, etc. Es

---

<sup>14</sup> *El maestro ignorante*, p. 102.

decir, una comunidad está siempre en la razón y en la sinrazón a la vez. La conclusión que se desprende es nuevamente fundamental: *“es precisamente porque cada hombre es libre que una reunión de hombres no lo es”*<sup>15</sup>, o, dicho de otra manera, la inteligencia es una propiedad de los individuos, pero no del conjunto social.

No es posible homogeneizar en términos intelectuales a una sociedad -que, dicho sea de paso, es un concepto ficticio para Rancière, a diferencia del concepto “individuo”, que tiene asidero en la realidad- cuya constitución está dada por hombres y mujeres que responden a la arbitrariedad de su propio lenguaje; esto es una imposibilidad lógica. Resulta necesario aclarar que al marcar una diferencia esencial entre el grado de ficción de la sociedad y el individuo, Rancière se aparta de otras nociones como inteligencia social, inteligencia mancomunada o inteligencia colectiva, y, por defecto, toma distancia de algunos autores cuyas reflexiones parten de esta base conceptual. Tal sería el caso del ya mencionado Guy Debord, quien pretende hacerse cargo de algo así como la sustracción deliberada de la inteligencia de las masas mediante un régimen del espectáculo. En Rancière no tendría cabida tal acusación dado que anula la raíz misma de su posibilidad: la inteligencia no puede ser propiedad de colectividades, por ende su restitución no tiene sentido.

Ya se había referido el autor a este carácter estrictamente individual de la inteligencia al exponer el principio de veracidad<sup>16</sup>. Si afirmamos que cada ser humano mediante el uso del lenguaje y las herramientas del pensamiento traza su propio camino en torno a ese núcleo vacío que es la verdad, afirmamos, por defecto, que dicho camino es irrepetible: *“De este modo cada uno de nosotros describe, en torno a la verdad, su propia parábola. No existen dos órbitas similares. Y es por eso que los explicadores ponen nuestra revolución en peligro”*<sup>17</sup>. Así, entablar una relación con la verdad implica que el individuo debe estar en su propia órbita, ya que si ella coincide con la de otro -ya sea la del alumno respecto a su maestro o la del espectador respecto al artista- se está en un vínculo de atontamiento. El atontamiento entonces concibe a la verdad como un factor unificador de la sociedad, como aquello objetivo y distante que atrae a cada ser humano en particular y en el seno de su atracción funda la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>16</sup> Ver la sección homónima del capítulo *“La razón de los iguales”* de *El maestro ignorante*.

<sup>17</sup> *El maestro ignorante*, p. 86.

colectividad; y viceversa, el error sería motivo de aislamiento y soledad. Para Rancière, por el contrario, lo que realmente asocia a los hombres es el hecho de ser seres distantes, esto es, movidos por su arbitrariedad. La arbitrariedad de cada uno, lejos de estar en una suerte de oposición con la razón, los lleva a esforzarse por traducir sus ideas a otros seres humanos igual de inteligentes pero igual de arbitrarios que él, por lo que pensar la inteligencia en términos colectivos es en realidad subsumirla a una lógica de dominación en donde predomina la sensación de que alguien por sí solo es incapaz de hacer su camino propio y, más bien, requiere de instrucción ajena a fin de encontrar el *camino correcto*. Esta misma idea es reformulada por el autor recogiendo una vez más los conceptos de materialidad e inmaterialidad: se produce atontamiento cuando la inteligencia, que es inmaterial, se rige por las leyes de la materialidad, esto es, por las leyes que se aplican a todo *conjunto* y que atraen a la comunicación libre y a la inteligencia a su centro de gravedad.

En definitiva, hay que distinguir que hay una inteligencia igual pero no única, en el sentido que la inteligencia que posee un individuo es de la misma naturaleza que la del resto y no existe una jerarquía entre ellas, pero no es única en la medida que cada una de ellas se rige por la arbitrariedad de individuo al que pertenece. “*Se trata, más profundamente, de que dos principios inteligentes no hacen una creación inteligente*”<sup>18</sup>, y por lo mismo tanto la voluntad como la inteligencia le pertenecen al individuo, siendo éste el único que puede responder a razones, no así la sociedad. Esta idea es aclaradora respecto al inicio del capítulo IV de *El maestro ignorante* que declara que “*no hay sociedad posible. Sólo existe la sociedad que es*”<sup>19</sup>, es decir, los alcances de una sociedad sólo se dimensionan en su realidad efectiva y no en lo que queramos hacer de ella, después de todo toda iniciativa surge en una mente humana, y no en la ficción del espacio público.

Ahora bien, al tomar en consideración las reflexiones anteriores sobre el individuo y la sociedad, surge la inquietud de cómo debe ser en principio un hombre razonable dentro de una sociedad que no lo es. Rancière la describe como una persona que cede parte de su razón a la sinrazón social a fin de garantizar para sí la conservación de una parte de su racionalidad, desde luego que para ello debe primeramente vencerse a sí mismo, negándose a atribuirse una

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

superioridad que lo convertiría en un agente que reproduce la desigualdad de forma activa o, en otras palabras, que lo sometería a la ley de la masa. A este tipo de persona no le interesa considerarse por encima de las leyes que lo gobiernan, pretendiendo con ello ofrecer una revolución que se resiste a la obediencia pasiva, sino que se somete a lo que la sinrazón de sus gobernadores pide, pero a cambio de adoptar únicamente las razones que ella ofrece.

Si tal descripción la evaluamos en el terreno del arte, resulta evidente que tampoco allí la comunidad es la encargada de determinar la forma de la emancipación a partir de un acto performático. Vimos que la emancipación requería reconfigurar nuestra percepción sobre la supuesta oposición entre el acto de ver y la capacidad de actuar y conocer, para darnos cuenta de que en realidad tal oposición no existe porque el espectador es siempre activo sin que para ello deba recuperar su energía vital ni anteponer una distancia razonadora respecto a la obra de arte que se le presenta. Asimismo vimos que Rancière cuestionaba que a la esencia del teatro se le atribuyera un carácter comunitario, dado que aquello sugería que entrar en la dinámica colectiva era la única vía de aproximarse “adecuadamente” a la performance y, por lo tanto, los esfuerzos de los directores teatrales y dramaturgos tenían un cierto deber de ponerse al servicio de esa empresa colectiva con su público. En ese sentido, es posible concluir que claramente la pretensión de direccionar las percepciones y circulación de ideas del público teatral hacia una noción de comunidad, no responde al *hacerse adivinar* que caracteriza al artista emancipador, sino más bien al *hacerse escuchar* del artista embrutecedor. Ello quiere decir que estos artistas “*no quieren decir nada, quieren controlar: conectar las inteligencias, someter las voluntades, forzar la acción*”<sup>20</sup>. Pero así como lo que une a los hombres en el ámbito de la inteligencia y la educación es el esfuerzo por desarrollar su propio proceso de traducción que los hace iguales a todos los demás, lo que los une en el campo del arte es que cada espectador, sin importar su rol o características particulares, es intérprete de los signos que se presentan a su alrededor tanto en el contexto de las artes escénicas como en su vida cotidiana. En efecto, “*el poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de poder traducir a su manera aquello que él o ella percibe. (...) Y lo que nuestras performances verifican -ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de mirarlo- no es nuestra*

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 97.

*participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno(a) igual a todo otro(a)”<sup>21</sup>*. La capacidad de traducción de cada anónimo es precisamente desde la arbitrariedad de su devenir intelectual, por eso la distancia entre ellos es irreductible; porque la emancipación no se asegura con el consenso de la opinión pública, sino con el libre esfuerzo de cada inteligencia por adivinar y hacerse adivinar.

Para concluir, Rancière ha puesto en evidencia que la emancipación no puede ser tratada como un asunto público que debe resolverse mediante una discusión social. Pretender esto, independientemente de las nobles causas que puedan existir detrás de tal gesto, sería inevitablemente tratar a un pueblo como un rebaño de ovejas que necesita ser conducido e ignorar que la emancipación no corresponde al resultado de poner luz en la oscuridad, sino a lo que cada individuo sabe que puede hacer y aprender una vez que se sabe igual al resto.

Si bien la enseñanza universal no puede ser llevada a las instituciones o a las leyes de una sociedad sin que termine por arruinarse bajo la lógica de la explicación, hay que recordar que no obstante siempre es posible que todos los individuos sean razonables, y siempre se puede constituir una vía razonable dentro de la locura desigualitaria. La forma de lograrlo, desde luego, no es haciendo coincidir a todas las inteligencias, sino mediante el reconocimiento recíproco de las capacidades igualitarias de los seres humanos. Por consiguiente, aunque una sociedad o un Estado nunca serán razonables, cada hombre puede emanciparse a sí y emancipar a otros, a fin de multiplicar tanto como sea posible a los “desrazonadores razonables” -los hombres que ceden parte de su razón-, incluso, o, sobre todo, muy a pesar de las intenciones de los sabios. De este modo, aunque se tenga por seguro que la enseñanza universal no crecerá en las comunidades, también es seguro que no morirá en algunos individuos.

---

<sup>21</sup> *El espectador emancipado*, p. 23.

## II. Contrastes conceptuales: emancipación, ilustración y crítica

Independientemente de qué tan innovador sea el pensamiento de Rancière, probablemente sería un error creer que es imposible asimilar algunos de sus conceptos claves a la terminología utilizada por otros pensadores, sobre todo si se trata de filósofos tan poco contemporáneos como uno de los que el presente capítulo intenta considerar: Immanuel Kant. Dicha elección se sustenta en un diagnóstico previo de acuerdo al cual habría una directa similitud entre la noción de “ilustración” que es presentada y trabajada por Kant en su texto *¿Qué es la Ilustración?*, y la de “emancipación” en Rancière. Sin embargo, y con el objetivo de introducirnos en una primera instancia en las implicancias políticas y estéticas que tiene para Rancière el concepto de emancipación, este capítulo busca, por una parte, brindar una exposición de la importancia que la noción de igualdad cobra en un texto como *“El odio a la democracia”* -aun cuando son numerosos los textos en donde podemos constatar lo constitutivamente ligados que están emancipación e igualdad- y a partir de ello entablar similitudes con la ilustración kantiana. Pero por otra parte, también busca dar cuenta del límite de dicha semejanza, o, dicho de otro modo, del ámbito en que ambos términos se distancian. Para ello, y para proporcionar un contexto más amplio desde el cual analizar a ambos filósofos, se han tomado en consideración dos textos adicionales de Kant sobre filosofía de la historia: *“Ideas para una historia universal en clave cosmopolita”* y *“Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor”*, con el propósito de cuestionarnos si la semejanza entre ilustración y emancipación se mantiene una vez que son incorporadas a un contexto práctico, es decir, al ser consideradas no sólo en tanto conceptos definibles, sino más bien en su funcionamiento en una red de presupuestos y las múltiples dimensiones que ésta posee.

Finalmente, se pretende reconsiderar el recorrido que traza Kant bajo una nueva lectura: la del filósofo francés Michel Foucault, quien fija las nociones kantianas en un marco más amplio del que el propio Kant pudo haber incorporado. Por lo pronto, en esta parte del trabajo de investigación se propone utilizar a Foucault como contrapunto de la idea de trascendencia propia de la filosofía kantiana. Asimismo, no se descarta que el aporte de Foucault para este

trabajo se extienda a poner en tensión algunas nociones que se irán desarrollando a lo largo del escrito.

Se advierte que al ser un cruce de miradas entre Rancière y otros dos autores, este ejercicio no está falto de riesgos. De ahí la decisión de establecer los vínculos de acuerdo a nociones muy acotadas en lugar de comparar las posturas de todos los autores en su totalidad, pues emprender tal tarea entre Rancière y Kant y -sobre todo- entre Rancière y Foucault requeriría de entrada una extensión y profundidad que este escrito no tiene por propósito abordar.

#### 4. La molestosa igualdad.

Luego de hacer varias revisiones y esbozar posturas en torno al concepto de democracia, en su texto *“El odio a la democracia”* Rancière incluye un capítulo llamado *“La política o el pastor perdido”*, en donde, tras marcar la oposición que habitualmente se concibe entre la democracia y un «buen gobierno», vemos que las quejas respecto a una política democrática tienen lugar ya en la Antigua Grecia. Parte importante del rechazo a la democracia el autor lo personaliza en Platón, quien en el libro VIII de *La República* la define como un régimen político que no tiene constitución porque, en realidad, las tiene todas. Porque además invierte todos los valores de la sociedad humana, pues en ella los padres tratan a los hijos como a un igual; los gobernantes actúan como gobernados y viceversa; los jóvenes se creen iguales a los viejos y los viejos terminan por imitar a los jóvenes; las mujeres son concebidas como pares de los hombres y los padres no tienen autoridad frente a los hijos; los profesores son temerosos ante sus alumnos a la vez que éstos se burlan de ellos, etc. Con esto, ya vemos que la igualdad democrática se presenta como un mal que debe ser corregido o extirpado.

En el caso de la modernidad, Rancière nos advierte que también presenta sus reticencias respecto a la democracia en la medida que se le atribuye un carácter caótico que se sustenta en la oposición entre los deseos individuales y caprichosos de cada persona, y el sentido de comunidad, en donde la democracia sería la responsable de que los lazos comunitarios se hayan perdido y que el individualismo consumista y la locura propia del hipermercado triunfe en su lugar, puesto que en su estructura igualitaria e indiferente ante los rangos y roles de

cada quien, permite la constitución del hombre democrático, es decir, de aquel que puede alterar su posición política con la misma liviandad con la que cambia sus preferencias de cliente. En esta misma línea, Rancière cita a Gilles Lipovetsky<sup>22</sup> a fin de señalar que el hedonismo y la “realización de sí” propias del crecimiento de la cultura de masas de la era moderna no era un diagnóstico precisamente malo, sino que al contrario, la adhesión más íntima que genera el individualismo de un egoísta respecto a su entorno lleva a concluir que, a mayor narcisismo, hay mejor democracia. Esta posición menos pesimista respecto a la democracia, no obstante, no impidió que lo que Rancière denomina la “nueva sociología del consumidor narcisista” afirme e identifique positivamente los términos democracia y consumo.

Con la presentación de ambos tipos de rechazo a la democracia -el de la antigüedad y el de la modernidad-, llegamos sin embargo a una paradoja: cuando se habla de cómo era el lugar en donde se inventó la democracia, de aquellas aldeas griegas que están tan lejos de nuestro mundo actual, se nos invita a concluir que se trata de una forma política que ya nada tiene que ver con lo que nuestro presente requiere como modelo de guía en lo social y lo político, o, por lo menos, no es un sistema compatible a nuestros tiempos sin que haya que hacerle todas las intervenciones necesarias. No obstante, se nos hace ver, al mismo tiempo, que esa sociedad otra para la que la democracia sí era apropiada, tiene las mismas características que la moderna. La pregunta fundamental que surge es, naturalmente, ¿cómo se puede pensar y entender la política en una comparación paradójica entre dos modelos que son radicalmente opuestos y similares al mismo tiempo? La hipótesis que ofrece Rancière -y he ahí su pertinencia en este escrito- es que la democracia no sólo se concibe como un mal porque sea un modo de gobierno que tiende a ser malo y se escabulle, a su vez, de uno bueno, sino que más fundamentalmente la democracia es *“el principio mismo de la política, el principio que instaure a la política fundando el «buen» gobierno en su propia ausencia de fundamento”*<sup>23</sup>.

Si revisamos más detenidamente esta afirmación, no deja de llamar la atención que la ausencia de fundamento sea en sí misma el lugar en donde se funda la política. Pero es

---

<sup>22</sup> Las ideas sucesivas de Lipovetsky son tomadas del texto *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ver *El odio a la Democracia*, pp. 36-38.

<sup>23</sup> *El odio a la Democracia*, p. 59.

precisamente ése el punto de Rancière: el “desorden jerárquico” inherente a la democracia es siempre de la misma naturaleza (la jerarquía de los padres respecto a los hijos, de los maestros respecto a los alumnos, de los sabios respecto a los ignorantes, de los de mejor cuna respecto a los más insignificantes, de los gobernantes respecto a los gobernados, los amos respecto a los esclavos, etc.), en donde habría un mismo *principio de distinción* tanto entre el gobernante y el gobernado, como en el que enseña y en el que aprende, como en el que engendra y es engendrado. Dicho principio que subyace en toda lógica jerárquica de las relaciones humanas se denomina *arché*, que viene a significar conjuntamente principio y mandato. De acuerdo a esta connotación dual, entonces, “*el arché es el mandato de lo que comienza, de lo que viene primero. Es la anticipación del derecho a mandar en el acto del comienzo y la verificación del poder de comenzar en el ejercicio del mandato. (...) Son propios para gobernar quienes tienen las disposiciones que los hacen aptos para este papel, y propios para ser gobernados, quienes tienen las disposiciones complementarias de las primeras*”<sup>24</sup>.

Teniendo en cuenta, en efecto, el *arché* como el principio en donde cobra importancia la distinción entre partes consideradas desiguales de antemano, el autor hace un recorrido por el tercer libro de *Las Leyes* de Platón para, entre otras cosas, evidenciar los matices que hay en los criterios que determinarían las competencias para gobernar o para ser gobernado. Luego de mencionar algunos que aluden a la diferencia por nacimiento -según la cual a ciertas personas les compete un poder por haber nacido antes o ser de mejor cuna-, surge lo que Rancière en este contexto identifica como el inicio de la política, aunque todavía de manera parcial: cuando ya no se le otorga la facultad de gobernar a alguien meramente por su nacimiento, sino por considerarse «el mejor»; ya sea por el poder del más fuerte sobre el menos fuerte según determinaciones de la naturaleza, o ya sea mediante la autoridad de los sabios por sobre los ignorantes. Este nuevo criterio, que puede seguir pareciendo un tanto impreciso, supone una primera separación entre el papel de dominio y el de filiación, una separación entre la excelencia y el mero derecho de nacimiento. No sólo eso. Al alejarnos del férreo e intransgredible designio de la filiación, vale decir, del estatus que se desprende de la relación respecto del padre de la tribu o del padre divino, comenzamos a emprender un camino aún tibio pero importante hacia un nuevo título que es fundamental para la

---

<sup>24</sup> *El odio a la Democracia*, p. 60.

resignificación que hace Rancière de la democracia: *“la elección del dios azar, el sorteo, que es el procedimiento democrático por el cual un pueblo de iguales decide la distribución de lugares”*<sup>25</sup>.

Dicha igualdad que es inherente al azar no puede sino significar un escándalo para quienes son incapaces de admitir que su procedencia, cuna o vejez son insuficientes para situarlo en la esfera pública que le otorga visibilidad, legitimidad y credibilidad injustificada. Esta misma idea es recogida por Christian Ruby en su texto previamente citado: *“Sin encerrarse en un recorrido únicamente negativo, la filosofía de Rancière fija simultáneamente sus aspiraciones en dos «afirmaciones» positivas. Estas afirmaciones despliegan una ambición realmente emancipadora: aspiran a ayudar a cada uno a restablecer la confianza en la capacidad propia de interrumpir el curso presente del mundo. La primera fija la igualdad en el centro mismo del razonamiento: «La igualdad es una presuposición, un axioma de partida, o no es nada». Este axioma busca desestabilizar las declaraciones unilaterales de competencia y de reserva, ya fueran justificadas por nacimiento, por naturaleza o por posesión de un saber (...)”*<sup>26</sup>. Acá es donde volvemos a la idea de democracia como principio que funda la política en su ausencia de fundamento, pues este criterio del azar o sorteo se refuta a sí mismo en tanto que criterio, precisamente porque su fundamento es que no se necesita fundamento para gobernar. De esta manera, y haciéndose cargo de las críticas a la figura de la democracia individualista, puntualiza Rancière: *“la desmesura democrática no tiene nada que ver con ninguna locura consumista. Es simplemente la pérdida de la medida según la cual la naturaleza daba su ley al artificio comunitario, a través de las relaciones de autoridad que estructuran el cuerpo social”*<sup>27</sup>. Por consiguiente el escándalo del que habla el autor, y que en definitiva es lo constitutivo del odio a la democracia, se traduce en el impacto que genera el hecho de que la superioridad se sustente en la falta de superioridad, o, digámoslo de otro modo, el hecho de que no haya requisito para ser parte del reparto de visibilidad del común sensible; que haya una igualdad injustificada a la base de la legitimidad de cualquiera; que el que gobierna no tenga más aptitudes para ello de las que tiene para ser gobernado por otro (lo que Rancière llama el “título anárquico”<sup>28</sup>). Esto es, por lo demás, lo

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>26</sup> *Jacques Rancière y lo político*, p. 14.

<sup>27</sup> *El odio a la democracia*, p. 63.

<sup>28</sup> Ver *El odio a la democracia*, p. 70

que entabla una equivalencia entre democracia y política, ya que sólo hay política cuando el principio de gobierno toma distancia del principio de las distinciones naturales y sociales y ya no depende de ellas. Esto es, cuando hay democracia.

Como salta a la vista, esta noción de política dista a aquella que podríamos concebir en términos generales, según la cual ejercer la política es esencialmente hacerse del poder y gobernar un pueblo al alero de una ideología particular. En este caso vemos, por el contrario, que la política está concebida desde su capacidad de desplazar consensos, sentidos comunes y temporalidades, a la vez que instalar una reflexión respecto a las corporalidades y sus presencias en los espacios.

Ahora bien, respecto al mismo fundamento de este odio, señala Rancière en otros pasajes: *“Hay una guerra en torno a la palabra democracia que está ya en la palabra misma, hay una guerra sobre la palabra república, son guerras de principios. Hay algo insoportable en la democracia, tal y como la defino, a saber, la capacidad de cualquiera. Y, ante eso que resulta insoportable, puede reaccionarse de dos maneras. Existe una manera ‘soft’ (...); y existe la manera fuerte, que consiste en oponer «república» y «democracia», en hacer de la república el verdadero nombre del vínculo político comunitario y de «democracia» el nombre de un modo de vida social en el que cada uno hace lo que le place, un régimen de «pérdida de lazos».”*<sup>29</sup>

Lo que democracia, en suma, significa es disociación. Significa ruptura de cualquier principio u orden de filiación, o, más elemental aún, de cualquier distribución de lugares y competencias que estén garantizados de antemano, de cualquier red de presupuestos que determine “quién puede qué”. Esto está en concordancia, como ya se habrá evidenciado, con la definición de política que Rancière enmarca en lo que llama “el reparto de lo sensible”, es decir, en aquel sistema que da cuenta de la existencia de un espacio común y sus respectivas distribuciones, las que, a su vez, evidencian que hay ciertos actores o sujetos que son agentes hegemónicos dentro de ese espacio en términos de supremacía de los cuerpos, derechos sobre los lugares y los tiempos, legitimidad de los discursos, uso prioritario de la palabra, etc.

---

<sup>29</sup> *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*, capítulo “Los territorios del pensamiento compartido”, p. 257.

Mientras que, atendiendo al mismo recorte de ese común sensible, evidencia a los sujetos excluidos de las dinámicas hegemónicas mencionadas en virtud de sus ocupaciones que definen las competencias o incompetencias respecto a lo común. La reproducción y mantención de este recorte unitario desigual es lo que Rancière denomina “policía”, mientras que, por el contrario, la política turba esa división de identidades, actividades y partes. De modo que la democracia, en su igualdad ante cualquiera, es política porque lleva a los sin-parte (no entendidos como “la población” o “la mayoría”, sino precisamente como *cualquiera*) a la dimensión de sujetos competentes del común sensible.

En el mismo contexto de desdibujar las distinciones entre los capaces y los incapaces, Ruby aclara: *“se trata de aumentar esta aproximación [social] a partir de una concepción de la política como práctica susceptible de multiplicar las diferencias y las brechas, con el fin de poner en cuestión estos trenzados, esta idea de lo común, de revocar las particiones de lo sensible que permanecen pendientes en el espacio de la sin-parte, todo en provecho de una reconfiguración, de un común alternativo que busca valorizar. En efecto, en cada sociedad es posible encontrar lo visible y lo invisible. Es posible diferenciar a aquellos que son autorizados a participar de la vida social de «los otros», que son tomados como incapaces de tomar cuerpo, demasiado ocupados, por así decirlo, en otras cuestiones. No obstante, estos «otros» pueden estructurar un mismo lugar de la política al exigir la reconfiguración de las divisiones y de lo común en sí.”*<sup>30</sup>

Pues bien, tras ver que se instala el concepto de “azar” en el centro de un acto emancipatorio mediante la ausencia de fundamento político, por una parte, y la distancia que toma Rancière respecto a teorías políticas que operan como la justificación de los valores de algunas formas de gobierno, por otra, es importante hacer notar que la reflexión y énfasis que el autor propone en torno a esta noción como parte de la ruptura a un reparto de lo sensible ya establecido, no es algo exclusivo de su teorización respecto a la democracia. En otros intentos de indagar y replantearse la cuestión de los roles hegemónicos y de la emancipación, ya el azar cumplió un papel preponderante al obligarnos a desechar la idea naturalizada de que la obtención de conocimientos y el desarrollo intelectual estarían determinados por ciertos sujetos que tendrían las competencias necesarias para dictar su sentencia en dicho ámbito.

---

<sup>30</sup> Rancière y lo político, p. 26-27.

Esto quiere decir, por lo pronto, que la diferencia marcada entre sabios e ignorantes en el campo específico del saber, constituye en sí misma otro tipo de reparto. En este contexto, atenerse al azar y al “tanteo” empírico es una forma esencialmente emancipatoria de prescindir del agente explicador que procura mediar entre el aprendiz y el mundo desconocido que lo rodea.

Esta referencia al texto “*El maestro ignorante*”<sup>31</sup> sumada a la exposición anterior implica un cruce conceptual que no hay que dejar de tener presente, de acuerdo a los propósitos iniciales de este capítulo: hablar de la reconfiguración de un cierto común sensible ya dado; hacerse cargo de las críticas que ha recibido la democracia como concepto íntimamente ligado al de consumo y al de transgresión de las autoridades; resignificar la política como lo que necesita un título de excepción, a saber, el que le otorga ese criterio que pone al centro de la discusión el poder de cualquiera y no el poder del nacimiento o la riqueza, etc., son ideas que apuntan en una misma dirección: en la de situar a la igualdad no en un “escenario ideal” que debe alcanzarse mediante pautas sacadas de la experiencia que nos permitan validarla, sino como un criterio de antemano asumido. La igualdad es lo que nos permite hablar de emancipación intelectual y del poder de todos como el “poder de cualquiera”. Si asumimos la igualdad como una base “desde la cual” y no como un mero escenario posible, entonces necesariamente la autonomía es el eje central de un acto emancipatorio (intelectual, artístico o político) porque la igualdad implica prescindir de roles de autoridades y competencias. De esta manera, en definitiva, la democracia prescinde de las condiciones adecuadas para constituir el poder político de la misma forma que el aprendiz prescinde de la expertiz del maestro metódico.

---

<sup>31</sup> Cuyo desarrollo en profundidad puede revisarse en el capítulo anterior: “*Análisis asociativo entre El maestro ignorante y El espectador emancipado*”.

## 5. Emancipación e Ilustración.

Cuando atendemos al concepto de “ilustración” que Kant despliega en su texto “*¿Qué es la Ilustración?*” (1784), nos encontramos de partida con una descripción que muy evidentemente vincula ilustración y autonomía, si entendemos por ésta la disposición a prescindir de mentores intelectuales:

*“La ilustración —afirma Kant— es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. ¡Sapere aude!, ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he ahí el lema de la ilustración.”<sup>32</sup>*

Ciertamente Kant insta a una racionalidad propia que supone la conquista de sí de cada sujeto y que lo liberaría de su estado de pupilo. Pero no sólo se trata de atreverse a ejercer las disposiciones racionales que tiene todo ser humano en tanto ente pensante, sino que Kant introduce matices de contexto: hay distintos tipos de usos de la razón que le fijan a ésta una limitación distinta. Nos encontramos, así, con un uso público y un uso privado de la razón; el primero de ellos corresponde al uso que cada persona puede hacer en *calidad de maestro* o de experto de su razón y que legitima su facultad de cuestionar, criticar y replantear las materias que son de importancia e interés compartido para los miembros de una comunidad. Su principal característica es que es un uso de la razón que se ejerce de modo universal y público “ante el mundo de lectores”, precisa Kant. En el segundo caso, en cambio, se alude al uso que esa misma persona o cualquiera otra pueda hacer de su razón en *calidad de funcionario*, es decir, en aquellos casos en donde la libertad de la razón personal se limita porque el sujeto en cuestión ha sido puesto en ese lugar para actuar de acuerdo a prescripciones, o, dicho de otra manera, para actuar de acuerdo a otro. En esta situación, lo que cabe hacer es obedecer y mantener el funcionamiento que un sistema social requiere en un sentido inmediato; atenerse al contexto del “aquí y ahora” para ejecutar lo que debe ser ejecutado sin obstáculos y sin importar el tipo de audiencia ante la que nos encontramos. Este último tipo de razón, no

---

<sup>32</sup> *Filosofía de la Historia*, capítulo “*¿Qué es la Ilustración?*”, p. 25.

obstante, no implica que cada sujeto que actúa de acuerdo a ella no pueda también razonar libremente sobre aquello que realizó o las estructuras que lo posibilitaron, una vez que cumplió con su desempeño en determinada labor, sino que al contrario, este automatismo o comportamiento pasivo de las personas siempre resguarda en última instancia el uso público de la razón, que, señala Kant, “*le debe estar permitido a todo el mundo y esto es lo único que puede traer ilustración a los hombres*”<sup>33</sup>. Aquello nos permite concluir, por lo pronto, que el hecho de que exista un uso público y un uso privado de la razón da cuenta de que libertad e instrucción no son cosas excluyentes, sino que sólo hay contextos para cada una de ellas.

Este proceso de ilustración descrito por Kant se dificulta porque, de acuerdo al autor, la incapacidad de los hombres de servirse de su propia razón prescindiendo de tutelas externas está muy internalizada en ellos, constituyendo casi una segunda naturaleza humana. Sin embargo, se admite también que es posible, e incluso inevitable, que el pueblo se ilustre por sí mismo dado que siempre habrá quienes piensen y razonen por su cuenta. Lo anterior, en efecto, lleva a que Kant concluya que si bien no es posible afirmar que en su época *se vive* ya en una época ilustrada, sí es correcto señalar que se vive en una época de ilustración, puesto que es cierto que los hombres aún no están listos para, en su conjunto, servirse de su razón, pero de todos modos resulta innegable que hay señas de la superación de la tutela y, por lo mismo, de un evidente proceso que se encamina hacia la ilustración.

Posiblemente ya se habrá notado que la libertad es un concepto fundamental que atraviesa lo que Kant expone como ilustración, y que sin ella, de hecho, ésta no es posible. Es así como para que los hombres hagan uso público de su razón ante el resto de sus conciudadanos, no deben tener ningún impedimento para razonar. Esta misma noción de libertad es la que podemos encontrar de forma muy elemental en Jacques Rancière cuando se refiere a la enseñanza universal como aquella habilidad que tiene cada persona de aprender por sí sola, sin maestros, estableciendo con ello una equivalencia entre términos que tal vez fuera de este contexto particular resultan más bien opuestos: libertad e igualdad. En este sentido, la relevancia que cobra la igualdad inherente a las facultades de cualquiera es la de hacer posible una libertad intelectual; soy intelectualmente libre y autónomo en la medida que me considero un igual a todos los demás y considero a todos los demás como iguales a mí en

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 28.

inteligencia y capacidades. De esta igualdad recíproca se desprende que el rol de un maestro no tiene que ver con un traspaso de contenidos y conocimientos que transformen al aprendiz en su igual o en su copia, ya que el aprendiz es ya siempre un igual a él, y su condición de tal no admite la necesidad imitativa de copiarle. En suma, rápidamente podemos notar que este elemento común subyace a lo que plantea tanto Kant como Rancière.

Ahora bien, aunque sin mucha dificultad se demuestre que en ambos autores hay una promoción de la igualdad entendida como el poder que cualquiera puede poner en ejecución, al abarcar estos conceptos en mayor profundidad, cabe preguntarnos para qué, en pos de qué o en qué contexto se concibe a una persona como igual a las demás en lo que plantean Kant y Rancière, a fin de dilucidar si dicha semejanza se extiende más allá de esta primera fase inicial.

En el caso de Kant, primeramente, se trae a la discusión el poder de cualquiera de servirse de su propia razón y de liberarse de tutelas externas, pero si en este escenario nos preguntamos qué pretende Kant al marcar la distinción entre actuar *en calidad de maestro* y *en calidad de funcionario*, es evidente que a esta separación subyace la idea simple pero relevante de que hay algo que debe realizarse de determinada manera para que sea mejor, o para conseguir un avance respecto a un punto inicial que estaba susceptible de ser revisado y cambiado. Es posible verificar en el texto este movimiento progresivo cuando se señala que “*una generación no puede obligarse y juramentarse a colocar a la siguiente en una situación tal que le sea imposible ampliar sus conocimientos (presuntamente circunstanciales), depurarlos del error y, en general, avanzar en el estado de su ilustración.*”<sup>34</sup> En base a esta idea es que Kant fundamenta que una generación venidera pueda legítimamente rechazar todo acuerdo que en su origen se haya celebrado de manera abusiva, así como también que pueda re-hacer y re-plantear lo mejor para sí de acuerdo a lo que la razón dicte en un punto determinado del proceso de ilustración. Sin ir más lejos, en esa misma dirección apunta el realce del autor por el uso literalmente *público* de la razón, vale decir, si no fuera porque hay una noción de progreso que está a la base de lo que expone Kant, no habría necesidad de promover la libertad de la razón como la condición de la ilustración. Asimismo, Kant no consideraría ilícito que una comunidad instaure una constitución que no pueda ponerse en tela de juicio

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 32.

abiertamente; tampoco señalaría que, ya que un monarca asume la voluntad de un pueblo entero, no puede decidir para éste lo que el pueblo mismo no puede decidir para sí; ni tampoco resguardaría la libertad que tienen los súbditos del pueblo de exponer sus creencias y reparos en cuanto al perfeccionamiento colectivo, sin que el monarca interfiera en este ejercicio por considerar su propia opinión como la mejor<sup>35</sup>. Todas estas afirmaciones señalan, cada una a su manera y cada una en su propia medida, que la importancia que Kant le confiere a la razón es que sólo mediante ella sería posible un progreso en materia humana. Una vez que hemos llegado a esta conclusión, resulta imprescindible ampliar la mirada y sustentar estas ideas con la revisión de algunos textos de Filosofía de la Historia de Kant en los que se refiere directamente a las posibilidades filosóficas de concretar algo así como un progreso de la humanidad.

En *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* Kant propone diez principios que operan sobre la base de un presupuesto: la Naturaleza cuenta con leyes universales que determinan las acciones humanas, y, en consecuencia, al perseguir cada hombre su propia intención personal está con ello siguiendo, sin saberlo, la intención de la Naturaleza. En este contexto, Kant define a la Historia como aquella que narra estos fenómenos y que a la vez nos hace albergar una cierta esperanza de llegar a descubrir un curso regular de la libertad humana en la medida que consideremos a la humanidad en bloque, y no desde sus singularidades. Esto nos permitiría, de acuerdo a Kant, que *“cuanto se presenta como enmarañado e irregular ante los ojos de los sujetos individuales pudiera ser interpretado al nivel de la especie como una evolución progresiva y continua, aunque lenta, de sus disposiciones originales”*<sup>36</sup>. Esta tarea de intentar descubrir la intención de la Naturaleza en las cuestiones humanas es lo que, indica él, le correspondería al filósofo. Sin embargo, no hay que dejar de tener a la vista que los principios de los que Kant se hace cargo en este texto dan cuenta de una cierta concepción teleológica en el terreno de las acciones humanas, pues se asume que las llamadas “disposiciones naturales” de un individuo están destinadas a desarrollarse en base a un fin, ya que de lo contrario habría una Naturaleza que no conduce a nada y las cuestiones humanas no tendrían hilo conductor alguno, sino que serían sólo un conjunto de hechos casuales. Asimismo, se concluye que lo que concierne al uso de la razón

---

<sup>35</sup> Ver “¿Qué es la Ilustración?” pp. 32-34.

<sup>36</sup> *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, p. 4

humana es un tipo de disposición que alcanza su desarrollo pleno en la especie pero no en el individuo.

Por otro lado, en *Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor* Kant intenta dilucidar si la humanidad en su conjunto se halla en progreso hacia mejor, en un estado de retroceso o en un estancamiento. Sin embargo, al plantearse esto, concluye que no es una cuestión que se pueda resolver simplemente mediante la experiencia, dado que aunque el curso de los acontecimientos haya sido siempre regular no podemos aseverar que no ocurrirá un cambio que interrumpa dicha regularidad. Pero esto tampoco puede resolverse adoptando un punto de vista exclusivamente racional, puesto que la libertad, y, por ende, las acciones libres, son parte constitutiva del ser humano, y en tanto seres racionales podemos determinar lo que el hombre *debe* hacer pero no podemos saber lo que efectivamente hará. Ahora bien, la manera en que el autor resuelve el problema del progreso es vinculando de todos modos su análisis con alguna experiencia que funcione intemporalmente y como signo histórico del progreso, es decir, que pruebe la tendencia moral del género humano. Así, en lugar de tomar un hito bélico o revolucionario en sí, Kant considera la *manera de pensar* que se revela en el contexto de una revolución por parte de hombres que no son parte activa de ella pero que universal y desinteresadamente manifiestan una toma de postura que podría resultarles hasta peligrosa. Esta simpatía o, incluso, entusiasmo<sup>37</sup>, según Kant, evidencia un fundamento moral en la especie humana, por lo menos en su disposición.

Lo anterior lleva a Kant a pronosticar un proceso hacia mejor del género humano debido a que “*un fenómeno semejante no se olvida jamás en la historia humana, pues ha revelado en la naturaleza humana una disposición y una capacidad meliorativa que político alguno hubiera podido argüir a partir del curso de las cosas acontecidas hasta entonces*”<sup>38</sup>. Él pronostica aquello aun cuando reconoce que no se puede esperar mucho por parte de los hombres en relación con su progreso, pues para él lo importante es la continua aproximación a un horizonte utópico.

---

<sup>37</sup> Que el autor define como “*participación afectiva en el bien*”. Ver p. 89

<sup>38</sup> *Ideas para una historia universal...*, Capítulo “*Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor*”, pp. 91-92.

A la luz de las nociones que Kant desarrolla en los textos de Filosofía de la Historia citados, a saber, que los seres humanos cuentan con “disposiciones originales” que han de desarrollarse en la especie y además que en el género humano hay un fundamento moral que prueba el progreso hacia mejor, hemos de notar la distancia que se marca con Rancière una vez que profundizamos en los marcos teóricos que están en torno a sus reflexiones sobre ilustración y emancipación, respectivamente. En primer lugar, la sola concepción de la historia como el escenario en donde alguna vez se habrán de consumir las cosas, excluye las reconfiguraciones de lo sensible que son propias de la contingencia. Ruby es muy radical cuando afirma que *“de ser algo nuevo siempre factible, en general, ningún principio metafísico de necesidad, ningún «fin» de la historia o realización definitiva de la justicia es posible (...) Nada obedece a una necesidad determinada, a un encadenamiento causal estricto”*<sup>39</sup>

Por otra parte, Kant vincula ilustración y progreso de una manera que a simple vista parece compatible con la de Rancière, pues en este vínculo Kant le otorga particular importancia a la publicidad (*Öffentlichkeit*) -entendida como “lo público” o el “carácter público”- a la hora de expresar demandas legítimas dentro de una comunidad: *“la prohibición de la publicidad impide el progreso de un pueblo hacia lo mejor”*<sup>40</sup>. Sin embargo, aunque en *“¿Qué es la Ilustración?”* haya definido a ésta como la liberación del hombre de su incapacidad de servirse de su propia razón, Kant no deja de entender la ilustración como un proceso de *instrucción* por parte del pueblo, como un proceso de revelación o como una acción de “poner luz donde hay oscuridad” que conserva la jerarquía estructural de los capaces y los incapaces. La sola separación entre los usos público y privado de la razón da cuenta de la distinción subyacente entre los expertos y los que deben ponerse a merced de las resoluciones de los expertos. E incluso cuando es el mismo sujeto que obedece el que, en su calidad de maestro, cuestiona, sugiere y declara públicamente, debe hacerlo precisamente *en su calidad de maestro*, es decir, una vez que ha pasado por una toma de conciencia que lo faculta para hacer valer una posición mediante la palabra escrita y divulgada, dejando excluido con ello

---

<sup>39</sup> Jacques Rancière y lo político, p. 28.

<sup>40</sup> Ideas para una historia universal..., Capítulo “Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor”, p. 94

otros tipos de reconfiguración del común sensible que operan desde las corporalidades, visibilidades o prácticas cotidianas que no necesariamente se validan a partir del acto racional de “tomar conciencia”, sino más bien desde un *hacer* irracional que en su realización efectiva desdibuja los límites preconcebidos para el sujeto que lo ejecuta. Es, entonces, la presuposición jerárquica de la ilustración kantiana lo que constituye una distinción fundamental respecto a la emancipación de Rancière en tanto que deja fuera la igualdad entre distintos sujetos y también entre un sujeto consigo mismo, pues su manera cotidiana de estar en el mundo no es suficiente para su ilustración, sino que debe alcanzar un modo específico de razón para estar en condiciones de hacer y decir.

Si somos más precisos, habría que decir que en Kant importa estar en lo correcto para que exista una ilustración mediante el uso público de la razón, pero en Rancière lo que importa para que haya emancipación es que tome parte el que no tiene parte. Y es más, visto desde Rancière, la propuesta racional de Kant no es más que una reproducción de la lógica de la explicación que se basa en un orden desigual. Rancière es explícito respecto a esta dinámica: *“Explicar las cosas es probar a quienes uno se dirige que no entenderían nada si uno no se lo explicara. Transmitir progresivamente los conocimientos que harán más tarde al niño o al pueblo iguales a sus maestros es reproducir a cada paso el dispositivo que vuelve indefinidamente a ahondar la distancia. Es transformar la brecha entre el más y el menos saber en diferencia de las inteligencias”*.<sup>41</sup>

Ahora bien, respecto a la tendencia moral a la que se refiere Kant al constatar que en el ser humano hay un principio del bien y un principio del mal, y que la libertad del hombre hace de él una criatura impredecible y que por lo mismo la experiencia es insuficiente para resolver la cuestión del progreso, cabe añadir que Rancière también toma en cuenta este conflicto pero de una forma diferente: para él, pensar en una sociedad implica reconocer que coexiste el carácter igualitario de la comunidad con la libertad individual de cada quien, por consiguiente quien se puede emancipar es el individuo, mas no una colectividad<sup>42</sup>: *“La enseñanza universal [entiéndase, la emancipación] no es y no puede ser un método social. No puede*

---

<sup>41</sup> “¿De qué se trata la emancipación intelectual?” Jacques Rancière, conferencia disponible en YouTube ([https://www.youtube.com/watch?v=4Y\\_KwkAnjac](https://www.youtube.com/watch?v=4Y_KwkAnjac)).

<sup>42</sup> Tal como se detalló en el capítulo anterior de la presente investigación. Ver sección “La emancipación como atributo de una comunidad”, pp. 18-23.

*extenderse en y por los métodos de la sociedad*”<sup>43</sup>. Para Kant, entonces, hay un sentido que se juega en la especie humana. En Rancière, en cambio, la emancipación se juega en el campo de la subjetividad.

## 6. Emancipación e Ilustración como *ethos filosófico*.

Sin embargo, es igualmente posible aproximarnos desde otro punto de vista al “¿*Qués es la Ilustración?*” de Kant, aunque más allá del propio Kant. En su conferencia y texto homónimos, Michel Foucault resalta algunos aspectos del texto kantiano que no responden a un esfuerzo por remitirnos a un “sujeto trascendental”, sino que parte por la constatación de que la pregunta por la ilustración es un ejercicio aún vigente, irresuelto y esencialmente ligado a lo que trata de resolver la filosofía moderna en el marco de lo que podemos llamar la historia del pensamiento. Dicho de otro modo, en la base de la pregunta que trata de descifrar qué es la filosofía moderna se encuentra aún la pregunta por la ilustración de la que se hizo cargo Kant.

Lejos de lo que se pudiera pensar del texto kantiano, Foucault enfatiza que éste plantea un problema filosófico nuevo en la medida que la pregunta por la ilustración reflexiona sobre su propio presente, no concibiéndolo como una “era del mundo” entre muchas otras, tampoco como un portador de signos de un futuro venidero, ni tampoco como un punto de transición hacia un nuevo mundo, sino que sitúa a la actualidad en relación al tránsito de la humanidad hacia su estado de madurez, a la vez que alude a una responsabilidad de los individuos con dicho tránsito. En ese sentido, cuando Kant define la ilustración como una “salida del estado de tutela” intelectual, no se refiere solamente a un proceso en desarrollo, sino también a una tarea a realizar y que él expresa en modo imperativo: “¡Sapere Aude!”, “¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!”, por lo que vemos, por una parte, que la ilustración además de ser un proceso colectivo, requiere un cambio personal: de cada uno por sí mismo. Es decir,

---

<sup>43</sup> *El maestro ignorante*, p. 141.

“los hombres son a la vez elementos y agentes de un mismo proceso”<sup>44</sup>. Así, pues, al tratarse de un concepto que no se limita a la promoción de las facultades racionales, Foucault afirma que la ilustración “*está definida por la modificación de la relación preexistente entre la voluntad, la autoridad y el uso de la razón*”<sup>45</sup>.

Ahora bien, cabe destacar que tras resignificar la ilustración (*Aufklärung*) kantiana como una noción que de forma simultánea pone en tensión la relación propia con el presente y la constitución de uno mismo como sujeto histórico -conformando, con ello, un nuevo modo de filosofar-, Foucault es más preciso y la caracteriza como una *actitud* (un *ethos filosófico*) que se distingue por ser una “*crítica permanente de nuestro ser histórico*”<sup>46</sup>. Esto resulta más comprensible una vez que nos detenemos en el vínculo entre ilustración y modernidad que el autor esboza escuetamente al comienzo de su texto, esto es, pensando en la modernidad no como un período determinable dentro de una cronología histórica, sino como una actitud o una forma de relación voluntaria que se establece con el presente y con uno mismo: se trata -de acuerdo a Foucault, que toma como ejemplo a Baudelaire- de transfigurar el mundo poniendo en juego tanto la realidad como la libertad, siendo esta última la que al mismo tiempo respeta y transgrede lo real. Ser moderno, además, “*no es aceptarse a sí mismo tal como se es en el flujo de momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración ardua y compleja*”<sup>47</sup>, es decir, es constituirse a sí mismo como objeto de una reinención más que como un secreto a descubrir. La modernidad obliga a la elaboración propia y por lo tanto al desprendimiento de lo que cada quien es. Esto evidencia, por lo tanto, la línea común en que Foucault entiende la modernidad y la ilustración: en ambas existe un imperativo, un acto volitivo. Ambas, además, implican un “dejar de ser”: en el caso de la modernidad los sujetos se reconstruyen a sí mismos, mientras que la ilustración -desde la lectura foucaultiana- nos lleva a concluir que históricamente hemos sido determinados por ella aunque sea de manera parcial, y que por consiguiente está innegablemente ligada lo que somos, pensamos y hacemos. A esto Foucault lo llama la “ontología histórica de nosotros mismos” y es explícito en establecer este vínculo: esta ontología sería el “*principio de una crítica y de una creación permanente de nosotros-mismos en nuestra autonomía: es decir, un*

---

<sup>44</sup> ¿*Qué es la Ilustración?*, Michel Foucault, p. 4.

<sup>45</sup> *Ídem*.

<sup>46</sup> ¿*Qué es la ilustración?*, M. Foucault, p. 11.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 10.

*principio que está en el corazón de la consciencia histórica que la Aufklärung ha tenido de sí misma*''<sup>48</sup>.

Se debe aclarar que aunque Foucault establezca esta similitud entre la *Aufklärung* y la modernidad, marca también el paso de una crítica a otra: si la crítica kantiana se erigía como una actitud-límite que se ocupaba de la limitación necesaria del pensamiento (se determina lo que se puede conocer, lo que se debe hacer y lo que se puede esperar en base a las condiciones bajo las cuales el uso de la razón es legítimo), la pregunta crítica foucaultiana se cuestiona por el lugar que ocupa lo contingente y singular dentro de lo que se nos da de forma necesaria y universal. *“Se trata, en suma, de transformar la crítica ejercida en la forma de la limitación necesaria, en una crítica práctica que toma la forma de una transgresión posible [de limitaciones]”*<sup>49</sup>. Con la transformación a la que alude el autor terminamos de fijar la transición de lo universal a lo subjetivo, pues esta nueva crítica o esta “ontología histórica de nosotros mismos” no opera desde estructuras fijas, sino que explora en un evento o un conjunto de eventos y procesos históricos complejos que nos han constituido en lo que somos, hacemos y pensamos. Este método es denominado “arqueológico” por el propio Foucault, y con él toma distancia del propósito kantiano de hacer posible una metafísica convertida en ciencia o de posicionarse en una crítica trascendental.

Asimismo, la crítica propuesta por Foucault tiene una finalidad genealógica que busca determinar las posibilidades de no seguir siendo lo que somos, pensando lo que pensamos y haciendo lo que hacemos, pero partiendo de la base que hay una contingencia que nos hace ser de dicha manera, por consiguiente todos los cambios posibles tendrán que desprenderse de tal contingencia. Como es evidente, con esto también se opone a Kant, dado que desde lo que somos Kant desprende nuestras imposibilidades cognoscitivas y morales.

Además del carácter arqueológico y genealógico, el ethos filosófico histórico-crítico debe contar con una actitud experimental, lo cual significa que hablamos de una crítica que indague en la historia, pero que también sea contrastable en el presente y la actualidad. Así, pues, para Foucault los cambios no pueden ejecutarse con proyectos globales y radicales sin

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

que terminen por regresar a un modelo tradicional -un tipo de razonamiento similar al que Rancière aplica cuando vincula emancipación y pueblo-, por eso es preciso verificar la crítica en la historia, para evaluar dónde y bajo qué forma tales cambios son posibles y aconsejables.

Toda la caracterización anterior de la ontología histórico-crítica de nosotros mismos no da cuenta, como es evidente, de qué tan factible es llegar a un estado de madurez intelectual en el que pensaba Kant, pero sí pone de manifiesto que el cuestionamiento crítico sobre el presente y sobre nosotros-mismos, que de cierta forma Kant también ejerció, es un trabajo que al que se le puede atribuir un sentido. Más que como una teoría, Foucault la propone como la actitud que es “*simultáneamente, un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos mismos límites*”<sup>50</sup>. Ahora bien, es posible que nos preguntemos más estrechamente cómo la actitud filosófica aludida, o ese modo de relación con y frente a la actualidad, viene a relacionarse con Rancière. Ya hemos visto que las pretensiones de Rancière por erigir a la emancipación y a la enseñanza universal como método de aplicación colectiva son tan bajas como las de Foucault por atenerse a planes grandilocuentes de cambios sociales y radicales que busquen la construcción de una nueva cultura, una nueva sociedad o un nuevo tipo de hombre, al menos en lo que respecta a su “*¿Qué es la Ilustración?*”. Sin embargo también vale la pena reparar en la definición del ethos filosófico de Foucault y que consiste en una crítica de lo que decimos, pensamos y hacemos: ¿esta reinención de la modernidad facilita de alguna forma la reconfiguración del común sensible?, ¿desemboca en la desestabilización de los repartos, ya sea por indirectamente proponérselo o por defecto?, ¿hay alguna conexión segura entre el abandono de los roles impuestos que constituyen el corazón de la política en Rancière y la actitud de desprendimiento subjetivo a la que alude Foucault? Probablemente dar respuesta a estas preguntas no es asunto fácil ni exento de riesgos, pero por lo pronto podemos afirmar con seguridad que acá la cuestión ha vuelto a girar en torno a la subjetividad del individuo, y ha quedado de lado, entonces, el racionalismo como vía de acceso a estas problemáticas, que toma, a la vez, como objeto de reflexión a la humanidad en abstracto de acuerdo a valores universales. El filósofo y sociólogo español Antonio Campillo ya advierte esto en la presentación que redacta sobre el texto de Foucault que se ha utilizado en esta sección:

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 18.

*“(...) esta ‘arqueología’ la entendía el propio Foucault como un ejercicio de filosofía ‘crítica’, es decir, como un análisis de las condiciones de posibilidad de la propia experiencia. Lo que ocurre es que tales condiciones, como había puesto de manifiesto la genealogía nietzscheana, no son universales sino singulares; no nos remiten a un sujeto trascendental sino a una época histórica determinada: la nuestra. Por eso, la ‘crítica’ debía de ejercerse necesariamente como ‘historia del presente’.”*<sup>51</sup>

Pues bien, en definitiva es Foucault quien nos trae a la discusión esta nueva forma de actitud filosófica a la que llama “crítica”. Aquello nos abre la puerta a preguntarnos qué cabida tiene algo así como el pensamiento crítico en Jacques Rancière, y qué características tendría esto, por lo tanto, en el marco de sus propuestas estéticas y políticas.

---

<sup>51</sup> Presentación al “¿Qué es la Ilustración?” de Michel Foucault hecha por Antonio Campillo en octubre de 1993.

### III. El arte crítico en las antípodas de la emancipación

#### 7. La impotencia eficaz del dispositivo crítico.

Al enfrentarnos a la definición, características y ejemplificación que Michel Foucault nos ofrece de la noción de “crítica”, e incluso, tan sólo a partir de la mirada que instala sobre el recorrido, digamos, metodológico kantiano, resulta manifiesto su interés reflexivo por el presente, y con ello, su interés por una cierta redefinición de los límites de lo pensado. Las ideas de “crítica de nosotros mismos” y de un ethos filosófico experimental evidencian que Foucault no se atiene a identidades fijas.

Tampoco lo hace Rancière. Y aunque ya hemos visto que dentro de su propuesta filosófica nos encontramos con su preocupación por un tipo de sujeto que desordena e incomoda a una policía sensible, de todos modos su aproximación a la noción de “crítica” no es la de una aceptación obvia y liviana. Al contrario, toma como antecedente la posición de reproche que ésta ha suscitado entre otros pensadores contemporáneos a él, aunque reconociendo, por su parte, que su interés no es precisamente decretar la caducidad de dicha “*crítica de la crítica*”, sino más bien evidenciar la vigencia involuntaria de sus procedimientos y las paradojas inherentes a ellos.

Seamos más concisos: la tradición crítica de la que puntualmente habla Rancière corresponde a aquella que se ha esmerado por denunciar una cierta separación entre apariencia y realidad, entre la realidad sólida y la sociedad de consumo. Este tipo de denuncia es aquella de la cual Rancière se ha hecho cargo en numerosos pasajes<sup>52</sup>, y que se remonta, por lo menos, a Platón, quien ya en su alegoría de la caverna delimita categóricamente el mundo de las sombras que no representan fehacientemente la realidad de los objetos que proyecta, y el mundo real, en donde lo que se ve corresponde exactamente a lo que cada cosa es. Platón segmenta, de esta forma, el grupo humano en dos: están aquellos hombres encadenados que imposibilitados de moverse sólo pueden ver las sombras y por ende erróneamente le atribuyen verdad a dichas

---

<sup>52</sup> A modo de ejemplo, conviene detenerse en la sección “*La verdad como separación: un fundamento anti-emancipatorio*” del capítulo uno de la investigación, pp. 8-13.

imágenes, quedando además imposibilitados de conocer otra cosa que no sea esa; y está, por otro lado, un tipo de hombre capaz de ver la *realidad* de los objetos, no ya mediado por apariencias, y que si incluso tratase de convencer a los hombres de la caverna de lo que hay afuera, éstos no le creerían y continuarían cegados por las falsas imágenes. De modo parecido opera Marx cuando concibe al trabajador como alienado por su propio trabajo y por lo tanto ajeno de sí mismo. Y lo mismo ocurre con el ya citado Debord, cuando se refiere al consumidor de espectáculos como una persona ajena a la realidad, y al espectáculo mismo como parámetro de lo real. O con Feuerbach -citado por Debord al inicio de "*La sociedad del espectáculo*"- quien invierte los términos al señalar que en su época (y de acuerdo a la tradición crítica, podría pensarse que también hasta ahora) la ilusión era tomada por sagrada, mientras que la verdad era profana, de modo que los hombres preferían la imagen de los objetos en lugar de los objetos mismos.

Ahora bien, hay diversas formas en que esta denuncia crítica que busca poner en cuestión un cierto camino incorrecto en el orden social por no ser lo "suficientemente verdadero" tiene sus manifestaciones contemporáneas. Rancière analiza los procedimientos de estas versiones contemporáneas particularmente en el capítulo "*Las desventuras del pensamiento crítico*" de su texto *El espectador emancipado*, en donde son exploradas algunas manifestaciones en el terreno del arte y la teoría que han buscado, a su manera, instalarse como dispositivo crítico en relación a la sociedad de consumo, a los efectos del imperialismo, a la ruptura de lazos sociales, y en general a los elementos heterogéneos que configuran las contradicciones propias de la vida socio-política actual a nivel mundial. En ellas, vemos el esfuerzo de sus artistas creadores por reunir fragmentos discursivos conflictivos y contradictorios en torno a los modos de vida de la sociedad. Así, por ejemplo, la artista Josephine Meckseper incluye en una de sus obras elementos en apariencia disímiles: en el fondo, unos jóvenes protestando agitadamente en la calle y en primer plano unos basureros desbordantes de basura, que reparten su inmundicia por doquier. La lectura de Rancière no obstante apunta a que en último término esta obra pretende hacernos ver que los elementos mencionados no son tan opuestos, sino que más bien son homogéneos en la medida que asumimos que los manifestantes y la basura están íntimamente ligados, ya sea porque ellos la produjeron o porque más puntualmente la manifestación es tan producto de la sociedad de consumo como cualquier otra moda.

Otro caso en el que Rancière se detiene es en la obra de Martha Rosler, en donde la artista inserta la imagen de un vietnamita con un niño muerto en los brazos en medio de una casa decorada con la feliz apariencia de las viviendas norteamericanas. En este caso la oposición de las partes de la composición visual se agudiza hasta el extremo de colapsar su reunión: es imposible que la intolerabilidad de la imagen del niño muerto se pueda adecuar al optimismo del interior de la casa.

Lo relevante de que Rancière se detenga extensamente en uno y otro caso, es que sus reflexiones evidencian que no se trata ni de homogeneizar ni de contrariar los elementos que componen la imagen, sino que, ambos procedimientos, que muy evidentemente tienen un desarrollo opuesto en tanto dispositivo artístico, en el fondo comparten una *forma de hacer* que pone en aprietos el objetivo mismo del aparataje crítico en cuanto tal: ambas se proponen mostrar lo que asumen que el común de la población no sabe ver y, en efecto, ambas conducen a generar un sentimiento de culpabilidad en esa misma población que, tras descifrar el mensaje, se reconoce como cómplice del sistema que opera de tal forma. La dificultad del dispositivo crítico de las manifestaciones contemporáneas radica, por lo pronto, en que es un ejercicio susceptible de ser agotado cuando se desarrolla al extremo, vale decir, “*si todo no es sino exhibición espectacular, la oposición de la apariencia a la realidad que fundaba la eficacia del discurso crítico cae por sí misma, y, con ella, toda culpabilidad con respecto a los seres situados del lado de la realidad oscura o negada*”<sup>53</sup>, por lo que se nos sugiere que en este ejercicio interminable la misma denuncia crítica termina por pertenecer a la lógica que denuncia.

Aunque la abolición del procedimiento crítico no caduque en su agotamiento, como señala Rancière inmediatamente después, y efectivamente sí haga visible la realidad oculta que las personas *no saben* ver, y su consecuente realidad negada que éstos *no quieren* ver, de todos modos nos encontramos ante otra dificultad que cabe subrayar: las dos ilustraciones del arte y la teoría actual expuestas anteriormente<sup>54</sup> evidencian que éstas continúan operando sobre los

---

<sup>53</sup> *El espectador emancipado*, p. 34.

<sup>54</sup> Junto a otras que el autor menciona en su texto. Pese a que no profundiza mucho en ellos, queda claro que esos ejemplos van en la misma línea.

conceptos y estructuras de esa tradición crítica que ha sido considerada extinta, de la cual Rancière afirma que “*muchos autores han declarado que su tiempo había pasado: antaño uno podía entretenerse denunciando la sombría y sólida realidad escondida detrás del brillo de las apariencias. Pero hoy ya no habría ninguna realidad sólida que oponer al reino de las apariencias ni ningún sombrío reverso que oponer a la realidad de consumo*”<sup>55</sup>. De modo que aunque afirmemos que la tradición crítica de la dualidad realidad-ilusión ya no tiene cabida en la actualidad teórica o artística, o incluso aunque no ejerzamos explícitamente un tipo de denuncia y adoptemos una posición en apariencia indiferente al pensamiento crítico, de igual forma se sigue operando válidamente sobre la red de sus presupuestos, esto es, sobre los presupuestos que esperan que nos demos cuenta de algo, y que tras darnos cuenta nos conmovamos ante la realidad así descubierta.

Bien puede entenderse esta última dificultad del dispositivo crítico cuando nos detenemos y hacemos los cruces correspondientes con lo que Rancière llama los regímenes de identificación del arte. De acuerdo a esta conceptualización, que Rancière trabaja en textos como *El reparto de lo sensible*<sup>56</sup>, *El espectador emancipado*<sup>57</sup> y *El malestar en la estética*<sup>58</sup>, hay tres regímenes de identificación del arte, que forman una relación específica entre prácticas y formas de visibilidad con los que es posible identificar a sus productos como parte de un arte, es decir, un mismo producto puede o no ser arte o serlo de modo diferente dependiendo del régimen con el que se identifique. El régimen ético, primeramente, alude a un cuestionamiento por las imágenes. Rancière explícitamente incluye en esta categoría las interrogantes respecto a las imágenes de divinidad, los grados de verdad intrínseca de ellas y sus discursos, el respectivo juicio respecto a cómo esa divinidad es representada y la pertinencia ética de esa forma de presentación. Asimismo, es parte de este régimen los efectos que estas imágenes inducen sobre la comunidad y sus maneras de ser, es por ello que aquí tiene cabida la pregunta por en qué medida la manera de ser de estos productos visuales conciernen al *ethos*.

---

<sup>55</sup> *El espectador emancipado*, p. 29.

<sup>56</sup> Ver pp. 20-26.

<sup>57</sup> Ver pp. 57-60. Acá el autor se refiere a los regímenes en términos de mediación representativa, inmediatez ética y eficacia estética.

<sup>58</sup> Ver pp. 39-41.

En segundo término, se identifica un régimen poético-representativo del arte, que cuenta con una normatividad mimética que a través de una red de convenciones expresivas define bajo qué condiciones un producto puede pertenecer *con propiedad* a un arte y, en consecuencia, constituirse como bueno o malo en el marco de las normas de ese arte. Acá operan los criterios de verosimilitud, de adaptación a arquetipos y de imitaciones en donde una forma suele imponerse a una materia, en el sentido que la materia sólo tiene como finalidad cubrir las estructuras delimitadas por esa forma. Su connotación “poética”, por otro lado, guarda relación con las formas de hacer y, podemos agregar, con las formas de hacer *bien*, cuyos productos representativos están más bien pensados para destinatarios específicos.

Finalmente, existe un régimen estético del arte, que se opone al régimen representativo ya señalado, y según el cual los productos no definen su condición de obra de arte de acuerdo a sus maneras de hacer, sino a su modo de ser sensible, a su pertenencia a un “sensorium” específico. Esto revela la aplicación de criterios diferentes: no se trata ya de tener a la perfección técnica como parámetro -como sí se hiciera en el régimen representativo del arte-, y de consecuentemente evaluar la buena y la mala práctica artística según se ajusten a estructuras preconcebidas, sino que este tipo de sensibilidad es habitada por *“una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo inintencional, etc. (...) El régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes”*<sup>59</sup>. La heterogeneidad de la que habla Rancière es tal en relación con las dualidades propias del régimen representativo: la materia al servicio de la forma, la pasividad de la primera versus el carácter activo de la segunda, la distinción de la sensibilidad respecto al entendimiento, etc. El régimen estético del arte, entonces, viene a suspender estas dualidades.

Teniendo estos tres regímenes de identificación del arte a la vista, podemos claramente apreciar que la dificultad del dispositivo crítico previamente citada corresponde a una combinación imprecisa de las lógicas de los tres regímenes. Tanto Josephine Meckseper como Martha Rosler, y todos los ejemplos intermedios que caben en el marco del

---

<sup>59</sup> *El reparto de lo sensible*, pp. 25-26.

pensamiento crítico, mezclan en un mismo proceso creativo la pretensión de generar un cierto efecto mediante representaciones, la “distancia” estética que es la suspensión de las dualidades propias de la representación, y la continuidad ética que identifica las formas sensibles del arte y la política, y cuyas imágenes involucran al modo de ser de una colectividad. Eso es lo que se devela cuando las artistas visuales, cada una a su modo, ponen en práctica la estrategia de revelar lo que se ignora y suscitar la culpa por la realidad negada. La pretensión de que todos estos regímenes de sensibilidades, o, en palabras de Rancière, este “choque estético de sensorialidades diferentes” se fundan en un único proceso, es producto del intento por conseguir el efecto ético de movilizar las energías de sus espectadores en un cierto sentido aun cuando no hay motivo para asegurar la eficacia de esa concatenación de factores.

Por consiguiente, el hecho de que existan autores que proclamen el sinsentido que hoy tiene la separación teórica entre un mundo real y uno aparente, da cuenta de que ese proceder pasa por alto que la tradición crítica se re-define o se consolida de una forma invertida en las manifestaciones contemporáneas del arte y la política. Rancière resume las reconfiguraciones de la crítica señalando que *“hace cuarenta años, la ciencia crítica nos hacía reír de los imbéciles que tomaban las imágenes por realidades y se dejaban seducir así por sus mensajes ocultos. Entretanto, los “imbéciles” fueron instruidos en el arte de reconocer la realidad detrás de la apariencia y los mensajes ocultos en las imágenes. Y ahora, desde luego, la ciencia crítica reciclada nos hace sonreír ante esos imbéciles que todavía creen que hay mensajes ocultos en las imágenes y una realidad distinta de la apariencia. La máquina puede funcionar así hasta el final de los tiempos, capitalizando la impotencia y la crítica que devela la impotencia de los imbéciles”*<sup>60</sup>.

Es por ello que aquí se ha calificado al dispositivo crítico como una impotencia eficaz, precisamente porque la crítica social y cultural reduce la emancipación a un proceso de sanación de incapacidades, en donde se presupone que los sujetos no son lo suficientemente hábiles para resolver el sentido de lo que se les presenta ni tampoco para cuestionar los aspectos de su realidad sin previamente hacer del arte una denuncia manifiesta: por eso es

---

<sup>60</sup> *El espectador emancipado*, p. 51.

impotente. Sin embargo, es también eficaz porque se inscribe en una lógica que espera la producción de un efecto.

En cualquier caso, sea que nos situemos en el pensamiento crítico que se empeña en separar verdad y realidad, o sea que estemos del lado de la otra versión de la crítica que se define como distante o indiferente a dicha separación, de todos modos los conceptos y las formas de este procedimiento continúan vigentes en una maquinaria que no deja de repetirse. La única forma con la que Rancière esboza que podría salirse del círculo es planteando un cambio de trayecto y partir de presupuestos diferentes. Como ya se ha constatado en sus reflexiones sobre otros temas y en otros textos, se trata de partir de presupuestos igualitarios entre los sujetos, y, en lugar de pensar en un mecanismo opresor que mantiene su dominio sobre la realidad, situarse en la configuración de escenarios siempre susceptibles de ser cambiados por otros regímenes de significación y de percepción, aunque esto no parezca precisamente razonable en la lógica de nuestro orden social.

#### 8. Línea de continuidad: la estética al pie de la letra.

En concordancia con la tradición crítica, pero en un ámbito específico y diferente, también cabe que interroguemos a Rancière respecto al llamado arte político: qué es lo constitutivo de él, cuáles son sus posibilidades, cuáles son las exigencias que cabe o no cabe hacerle al arte para que se identifique como emancipatorio y qué forma de interacción debe establecer con otros ámbitos de la vida humana.

Si algo ha quedado claro no sólo con los casos puntuales que Rancière tomó y que fueron expuestos en la primera parte del presente capítulo<sup>61</sup>, sino también con obras de arte que habitualmente vemos al interior de museos, en la calle, en espacios recreativos, en centros culturales, etc. es que gran parte de dicha producción artística se ve marcada por una suerte de vocación por constituirse a sí misma como política, esto es, por ser el producto de una forma material de responder a diversos contextos sociales, económicos y políticos. Ante esta interpelación del arte hacia el arte, se tiende a adoptar, según Rancière, estrategias

---

<sup>61</sup> Principalmente los de Josephine Meckseper y Martha Rosler.

divergentes e incluso contradictorias. Vale decir, hay artistas que en pos de este desafío intentarán insertar la imagen de un personaje diplomático y serio en un formato burdo y ligado a producciones espectaculares, mientras que otros harán de un ícono de la publicidad o de una multitienda, una estatua; los unos buscarán sacar las obras del museo a la calle para generar con ello nuevas formas de interacción social, los otros intervendrán el espacio museístico con algún objeto cotidiano e insignificante para poner énfasis en la indeterminabilidad del museo mismo como el catalogador de las obras de arte; los unos incorporarán a un personaje de bajo estrato social a una producción audiovisual que documente una dura realidad, los otros decidirán ellos mismos insertarse en alguna lógica comercial de la vida cotidiana para ejercer con ello una acción directa.

Vemos, sin embargo, que en suma todas estas diversas problematizaciones persiguen el mismo fin de repolitizar el arte, poniendo a disposición sus recursos y herramientas creativas. Resulta pertinente, entonces, que nos preguntemos qué de ello es fundamentalmente político, pero también que nos cuestionemos qué define al arte y al no-arte, o cuáles son las líneas divisorias que en el contexto de la mirada filosófica de Rancière separan pertinentemente al arte de lo que podríamos llamar la “vida ordinaria”.

Gran parte de esta discusión sobre los límites entre arte y vida Rancière los aborda en su texto *El malestar en la estética*, cuya tesis central señala de entrada que la estética tiene mala reputación, debido fundamentalmente a que obstaculiza la tarea de numerosos pensadores por depurar la esencia del arte -aunque Rancière no lo plantea exactamente con estos términos. De modo que a la estética, entendida como un tipo de “*discurso capcioso mediante el cual la filosofía -o una cierta filosofía- desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios sobre el gusto*”<sup>62</sup>, se le critica, por una parte, que el desinteresado “arte puro” es ilusorio y malo porque invisibiliza un tipo de realidad social y artística que está determinada por restricciones ideológicas, económicas y políticas; no obstante también se le critica lo contrario, es decir, que lo social -o cualquier otro fin que se le imponga al arte- es malo porque impide el cara a cara con la obra misma en un estado de pureza. En cualquiera de estos contradictorios casos, Rancière afirma lo que en definitiva se está denunciando es una confusión estética o un pensamiento de mezcla, según el cual la estética no distinguiría entre

---

<sup>62</sup> *El malestar en la estética*, p. 9.

los ámbitos del “*pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte*”<sup>63</sup>, y muy por el contrario, estaría operando indistintamente sin ningún principio de separación que venga a aclarar cuál es el lugar de cada uno de los elementos y los discursos.

La misma preocupación por despejar la esencia del arte de los elementos que le son externos es lo que está a la base de la molestia y creencia de que el arte mismo estaría siendo devorado por los discursos que se construyen *acerca* de él. Sin embargo, a todas las perspectivas que acusan una confusión en la estética, Rancière va a contestar que eso mismo que se denuncia como confusión es lo que ha constituido lo “propio” de ciertas prácticas y pensamientos en el terreno del arte. En efecto, “*deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad*”<sup>64</sup>, pues querer poner cada elemento en su lugar corresponde a cánones antiguos de encadenamiento causal entre los actos voluntarios y los efectos que éstos persiguen. Lo que más bien propone Rancière es, por el contrario, un régimen estético en donde se pierde el límite entre las cosas que pertenecen al arte y las que pertenecen a la vida cotidiana, tanto como el límite entre las sensibilidades de ambas esferas. En esta perspectiva, el autor ilustra con algunos recuerdos menores de ciertos escritores a modo de ejemplo: un escritor rememora los ruidos que escuchaba en su infancia y que lo marcaron; otro escritor recuerda las montañas que veía en la lejanía cuando niño. En uno y otro caso podríamos pensar que se trata de recuerdos insignificantes que tienen en común evidenciar en los respectivos escritores una suerte de “actitud estética” que nada tiene que ver con sus producciones artísticas. No obstante, para Rancière, estas experiencias sensibles constituyen elementos que se encuentran en el arte mismo: “*El ruido soso de una bomba de agua que Stendhal introduce en su autobiografía de escritor (...) es ese ruido cuya frontera respecto de la música no ha cesado, en el siglo xx, de fundirse en la música misma*”<sup>65</sup>. Este régimen estético significa una nueva mirada que se determina por la relación “*entre las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible que siente el efecto*”<sup>66</sup>, y en donde la educación sensible de aquel individuo marcado por las insignificancias de su cotidianidad

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>66</sup> *Ídem.*

infantil es el mismo tipo de educación que lo forja como un ser racional capaz de producir las obras que produce.

Respecto a esta visión expansiva de las experiencias sensibles del arte, en otros pasajes Rancière puntualiza: “*En primer lugar, pues, la revolución estética es la idea de que todo es materia artística y que, en consecuencia, el arte ya no está reglado por aquello de lo que habla, sino que puede ser una manera de hablar o de mostrar cualquier tema. La revolución estética es entonces una extensión al infinito del ámbito del lenguaje, del ámbito de lo poético*”<sup>67</sup>. (...) *Es también, por tanto, el desarrollo de toda una serie de formas de percepción que posibilitan que por todas partes se pueda ver lo bello. Esto implica una gran anonimización de lo bello. Creo que este es el núcleo importante: esa idea de igualdad y de anonimidad*”.<sup>68</sup> Lo que se nos sugiere, por tanto, a partir de este régimen estético es un desplazamiento en el que importan menos las normatividades de las “maneras de hacer” prácticas, propias del régimen representativo del arte, y en su lugar cobra cada vez más importancia las “maneras de ser sensibles” en el terreno del arte. Es decir, el énfasis que antes viéramos en la *poiesis* ahora lo constatamos en la *aisthesis*.

Ahora bien, si nuestra interrogante inicial era discernir de qué se trata el arte político, y para ello resultaba necesario saber cuáles son los límites entre el arte y la vida en Rancière, bien podría pensarse que con el análisis de los conflictos que se exponen al inicio de *El malestar en la estética* estaríamos en condiciones de concluir que la singularidad que aporta la “confusión” estética nos terminaría por sugerir que hay una indeterminada continuidad en las formas del arte. Dicho de otro modo, si ya ha quedado en claro que bajo el régimen estético importa la relación difuminada entre las producciones del arte y la experiencia sensible que siente su efecto, podríamos llegar a deducir que las estrategias previamente mencionadas que buscaban “repolitizar el arte” estaban en lo correcto cuando insertaban un objeto insignificante en el museo, o cuando, al contrario, se proponían “sacar” las obras de arte a la calle con el fin de llevar la reflexión y el mensaje propios de la experiencia artística a la población que no accede -y no quiere acceder- al museo; también podríamos pensar que, con

---

<sup>67</sup> Nótese el parecido con el ejercicio de poetización que Rancière describía cuando afirmaba que los hombres hacen una traducción *en torno* a la verdad. Ver Nota 1.

<sup>68</sup> *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*, capítulo “Política y estética”, p. 203.

fundamento en la disolución de fronteras del régimen estético del arte, estaban en lo correcto artistas visuales como Josephine Meckseper y Martha Rosler cuando en una misma imagen utilizaban un efecto collage entre elementos heterogéneos a fin de que los espectadores vivieran el cortocircuito emocional-reflexivo nacido de la obra, pero consumado en sus cabezas; o cuando la performance tenía como objeto la irrupción de una materialidad en un barrio que generaría un nuevo ambiente y, con ello, una regeneración de lazos sociales o al menos una nueva forma de interacción social.

Efectivamente estos ejemplos ponen en ejecución una característica del régimen estético que no marca diferencia entre lo perteneciente al arte y lo perteneciente a la vida ordinaria, que funde las prácticas del arte con los afectos estéticos y que por lo tanto no se rige por el principio de separación que designa su lugar a cada elemento y discurso de la obra artística, pero lo hace a un precio no menor. Permitámonos constatar que si las variadas estrategias artísticas buscan (re)politizar el arte, es porque de partida consideran que en el arte opera un modelo de eficacia, y que dicho modelo establece una relación de causa-efecto entre la obra de arte como tal y el alcance de lo que de ella se captará por una colectividad. Luego de que el impacto de la obra se traduzca en la racionalización de los contenidos, éstos pasarían a impulsar un cambio en la acción, una redefinición de las pautas de comportamiento de los espectadores, volviendo de ese modo a la lógica del embrutecimiento que se esmera en imponer la potencialidad de su efecto cada vez. Así, la eficacia de este modelo pedagógico del arte pretende establecer una línea de continuidad entre una intención y un resultado, y si esto no ocurre, se atribuye a que el artista no es un buen artista o que el espectador es demasiado intransigente.

Es evidente entonces que no conviene confundir el régimen estético del arte, que involucra en igual medida a las prácticas artísticas y los afectos sensibles, con ciertas manifestaciones artísticas que en el seno de nuestra contemporaneidad operan al alero de esa “confusión” para en última instancia trazar una línea recta -propia del régimen representativo- entre los cuerpos o materialidades utilizadas en la obra, su sentido y sus efectos. Desde luego que Rancière, al afirmar la ruptura de los cánones antiguos que señalaban que había que separar muy rigurosamente lo que le pertenece al arte de lo que no, y al señalar que habría una nueva forma que vincula en un mismo ámbito a las producciones conscientes del arte y a las formas

involuntarias de sentir su efecto, no pretendía impulsar una suerte de literalidad del arte, es decir, no pretendía instaurar una eficacia del arte en donde crear, observar, comprender y actuar van en una misma línea sucesiva y progresiva. Muy por el contrario, en sus trayectos Rancière no ha dejado de afirmar que el artista nunca tiene el dominio del resultado, ésa es la diferencia.

Respecto al modelo de causa-efecto que han seguido artistas, creadores, curadores, etc., Christian Ruby agrega que “*carecen de la comprensión de las relaciones del arte y de la política, pues estas imponen una interpretación demasiado literal de aquello que puede ser la política en las artes, moviendo sólo las formas del arte que figuran explícitamente en las obras o el arte que defiende explícitamente una política. Ahora bien, repitamos que, para Rancière, la relación entre arte y política no es de este orden. Sino que pasa por otra alianza cuyo nombre es «estética»*”<sup>69</sup>.

En consecuencia, volviendo a nuestras inquietudes iniciales, podemos afirmar que el arte político no puede serlo porque su autor o autora intelectual así lo decida. En aquellos casos en que creadores comprometidos con sus quehaceres contestatarios respecto al orden de la dominación económica, ideológica y política han querido llevar la reflexión del arte museístico a las afueras del museo, cabe agregar que el mismo Rancière define el museo como un espacio de neutralización del arte en la medida que, en lugar de que las obras tengan destinatarios específicos y que estén determinadas por sus funciones de representación religiosa o de decoración de las grandezas señoriales o monárquicas, pasan a estar aisladas de estos contextos y de las jerarquías de géneros y temas que antaño éstos imponían, para en cambio constituir un espacio de indiferencia tanto de las obras como de sus espectadores que ahora se convierten en sus destinatarios indeterminados. Como puede apreciarse, ésta es una manera en la que podemos pensar en la politización del arte en términos no ya negativos, sino positivos. Para clarificar aquello Rancière ofrece más de un ejemplo pertinente<sup>70</sup>, pero centrémonos en uno: la *Juno Ludovisi* es una estatua griega descrita por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* y sobre la que Rancière vuelve en más de una

---

<sup>69</sup> Jacques Rancière y lo político, p. 76.

<sup>70</sup> Uno de ellos que no será detallado acá es el *Torso de Belvedere*: estatua de Hércules sin cabeza -por ende sin expresión facial- y sin extremidades -por ende sin la representación en acto de la fuerza. Este personaje ocioso no impone ninguna regla en particular. Ver *El espectador emancipado*, p. 59.

ocasión<sup>71</sup>. Se trata de la estatua de una cabeza sin cuerpo, y cuya expresión está marcada por una profunda indiferencia, indiferencia que de acuerdo a Rancière es lo que caracteriza esencialmente a la divinidad en la medida que asumimos que una divinidad no tiene objetivos que cumplir ni una voluntad que poner al servicio de ciertos fines. La estatua, por lo tanto, es una *apariencia libre*, una figura ociosa, con la cual el espectador establece una relación no mediada por las intenciones de quien la hizo, sino que, en palabras de Schiller y de Rancière, el espectador se halla en una relación de “libre juego” respecto a ella. El libre juego o la relación libre entre el espectador y la obra está posibilitado porque ésta no impone ninguna acción a imitar ni conduce a ningún sentimiento en particular, de modo que su radical pasividad y la indiferencia que le es propia vienen a romper con el *continuum* de causa-efecto entre la pretensión de un artista y lo que éste puede dar por anticipado. La neutralización, el libre juego que comprende tanto la sensibilidad como el entendimiento en cuanto tal de los sujetos, “no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad. De entrada, la “suspensión” que el jugador efectúa, en relación con la experiencia ordinaria, es correlativa a otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes frente a la aparición de la obra “ociosa”, la obra que, como la diosa, debe su perfección inédita al hecho de que la voluntad se ha retirado de su apariencia. En suma, el “jugador” está ahí sin nada que hacer frente a esta diosa que no hace nada, y la obra misma del escultor se encuentra absorbida dentro del círculo de una actividad inactiva”<sup>72</sup>.

En la misma perspectiva añade Rancière que “la paradoja del régimen estético del arte es que el arte se define por su identidad misma con el no-arte”<sup>73</sup>, y Ruby complementa: “en una palabra, el arte confirma la ausencia de fundamento y la contingencia de todas las cosas”<sup>74</sup>. La ausencia de fundamento del arte que se enmarca en el régimen estético -y que con mucha precisión nos viene a recordar la idea de democracia como una política cuyo fundamento reside en la falta de fundamento<sup>75</sup>- resulta incómoda porque revela que no hay tal cosa como “el mundo real” externo al arte y al cual el arte debiese tratar de acceder, sino que más bien se

---

<sup>71</sup> Ver *El espectador emancipado*, capítulo “Las paradojas del arte político”, pp. 59-60; *El malestar en la estética*, p. 37.

<sup>72</sup> *El malestar en la estética*, p. 41.

<sup>73</sup> *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*, capítulo “Política y estética”, p. 204.

<sup>74</sup> *Jacques Rancière y lo político*, pp. 78-79.

<sup>75</sup> Ver sección “La molesta igualdad” del capítulo “Contrastes conceptuales: emancipación, ilustración y crítica” de la presente investigación. En particular las referencias a *El odio a la democracia* expuestas en pp. 26-27.

trata de que lo real es también un tejido sensible, una configuración determinada que es el objeto de nuestros pensamientos y percepciones. En ese sentido, no hay una realidad que revelar porque en sí misma la realidad también es una ficción, también es un tipo de reparto de lo sensible en donde confluye lo visible, lo pensable, lo factible y lo decible. La diferencia, dice Rancière, es que *“es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí”*<sup>76</sup>, por consiguiente, lo común entre el arte y la política es, en este marco específico, la capacidad de ambos de producir ficciones.

En suma, el arte no está compelido a proporcionar dispositivos que gatillen formas de conciencia, ni tampoco adquiere una connotación política por el contenido de su mensaje o por proponerse manifiestamente la emancipación social. No es político por ponerse al servicio del pensamiento crítico ni por lo que determine la voluntad de sus creadores posiblemente con buenas intenciones. Lo que hacen las prácticas del arte es que diseñan un nuevo paisaje de lo que se puede decir, hacer y pensar, ofrecen un nuevo recorte del espacio material y simbólico, *“ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico”*<sup>77</sup>, y en este trabajo de diseño no nos podemos tomar el arte en su literalidad. La emancipación en el arte -al igual que la emancipación en sus otras formas y en sus cruces con otras materias- pasa por no tomarnos la estética al pie de la letra, porque nunca se puede tener la última palabra por adelantado.

---

<sup>76</sup> *El espectador emancipado*, p. 77.

<sup>77</sup> *Ídem*.

## Conclusiones

Uno de los primeros aspectos que cabe resaltar de la emancipación que propone Rancière es que en cualquier caso ella tiene que ver con modos de proceder y no con contenidos particulares; con los caminos propios de la búsqueda y no con los hallazgos. En el caso de su posición acerca de la verdad, el autor propone un *principio de veracidad* que se define por lo que se dice en torno a la verdad y no por determinarla a ella misma. En el escenario del que enseña con el que aprende, importa la construcción poética que el aprendiz pueda articular más que el conocimiento a alcanzar. En el ámbito de las artes escénicas, aquello que la obra quiera transmitir no importa tanto como lo que el espectador imagina, crea, recuerda, sueña y analiza respecto a ella. En las artes visuales, resulta poco relevante las intenciones que el artista haya querido transmitir a su obra, en su lugar, el énfasis está puesto en la construcción de imaginarios propios que cada persona elabore sin que haya necesidad de distinguir lo perteneciente al producto artístico de lo perteneciente a la vida común. Así, es transversal la preocupación por aquello que se construye y no por las certezas instaladas, estáticas, inamovibles, aseguradas. En otras palabras, importa el trayecto, no “a dónde” se llega.

La despreocupación de Rancière por la obtención de verdades fijas nos sugiere un segundo elemento a considerar: desde un punto de vista, digamos, metodológico, a él no le interesa leer “por debajo” de los textos, situaciones y objetos, sino “por encima”. La autenticidad de las cosas no se obtiene por un proceso de rigurosa hermenéutica ni se encuentra “detrás de un velo”, sino que está en la superficie: lo que el libro quiere decir es lo que dice; lo que una obra nos quiere mostrar es lo que pone sobre el escenario. Todos los elementos están ahí y no a trasmano, no hay un “afuera” en donde ir a buscarlos. No hay un exterior respecto del arte, de un libro, de la “cosa común”<sup>78</sup> o del mundo sensible en donde haya que ir a conseguir la certeza que los fundamenta.

---

<sup>78</sup> Ver p. 16 de este escrito.

Ahora bien, haber establecido un vínculo con Kant y haber llevado dicho vínculo al extremo nos ayuda a remarcar otra característica importante del pensamiento de Rancière, a saber, que su interés tampoco es decretar algo así como el destino de las masas, aun cuando hacia el final de su libro *El maestro ignorante* señala que una comunidad de los iguales sería una en donde todas las personas se comunican sus aventuras intelectuales de igual forma que son capaces de comunicar cualquier otra cosa, e incluso cuando en el mismo texto sugiere que la forma en que un hombre razonable puede insertarse en una sociedad no razonable es cediendo parte de su razón a la sinrazón, todo esto no quiere decir que en rigor la emancipación se juegue en el ámbito social. Por el contrario, lo que la ida a Kant y el regreso a Foucault nos mostró, a su manera, es que con Rancière hablamos de un tipo de emancipación ligada a subjetividades. Lo mismo nos viene a decir la indiferencia de la *Juno Ludovisi* o la ineficaz representatividad viril del presunto Hércules del *Torso de Belvedere*: son obras neutras que no imponen reacciones y de las cuales cada quien ha de construir su tránsito libre hacia ella. El juego libre da cuenta precisamente de que no hay una manera *correcta* de hacerlo, y por consiguiente, no hay una manera *única* de hacerlo, ni, sobre todo, una manera colectivamente consensual, por lo que nuevamente lo que importa es lo que de ella se disponga en la subjetividad no condicionada. De forma más evidente, esta idea se encuentra a la base de la emancipación intelectual cuando se indica que paradójicamente la forma en que el maestro emancipa es haciendo que el aprendiz desarrolle su propia inteligencia, pues se trata de eso, de que los recorridos de uno no serán -ni tienen por qué serlo- los recorridos del otro.

De acuerdo a esto es posible esbozar un cuarto punto: la emancipación, que en sus diversos contextos se suele asociar a la idea de “actividad”, siempre tiene un componente parcialmente inactivo. Esto se debe a que ella no es activa en la forma que la lógica embrutecedora lo exige, vale decir, no responde a eficacias ni a pretensiones de instaurar pautas de comportamiento en el plano político, intelectual, artístico y social en general. La emancipación, en efecto, no está determinada por la consecución de objetivos, ni siquiera por la noción de progreso -que tan crucial resultaba para Kant- que quiere ir de “mal” a “bien”, que busca escapar de estados de sometimiento y que bien podríamos vincular a la emancipación sin demasiadas objeciones: pareciera ser que en un plano cotidiano, si no hablamos de progreso entonces la lucha por algún tipo de emancipación carece de sentido.

Sin embargo ha quedado de manifiesto que a Rancière no le preocupa precisamente que la humanidad se encuentre en un tránsito hacia mejor.

Tras haber dialogado con Rancière en los tres capítulos del trabajo de investigación, es importante agregar que respecto a las molestias que genera la presuposición de la igualdad como condición inherente a todo ser humano<sup>79</sup> (lo opuesto a la emancipación), no se trata de simples dualidades: el maestro no es sólo el que sabe lo que el ignorante ignora; el reformador teatral no es sólo el que mueve las energías del espectador; el artista politizado no es sólo el que conjuga las sensibilidades del objeto material de su obra y objetos de la cotidianidad insignificante a fin de lograr producir un impacto; el pensador crítico no es sólo el que intenta hacer ver a otros una realidad hasta ahora ignorada. Todos ellos son también los que tienen el control de esos procesos y de cómo ellos evolucionan. No pretenden únicamente echar a andar una maquinaria ética, sino que también fijan las formas, estrategias y tiempos en que los demás han de reaccionar a su creación. En este sentido, todos los tipos de embrutecedores mencionados toman una posición. Sus maneras de proceder son a la vez maneras de instalarse en torno a la capacidad e incapacidad de cualquier otro. Aquí, en suma, cobra relevancia lo que el autor llama la “re-configuración del reparto de lo sensible”, en donde las convenciones adoptadas son desplazadas por otro tipo de recorte, y por lo tanto se restaura la legitimidad de cualquiera, se desdibujan los criterios de competencias y de saberes que suelen darse por sentado incluso entre quienes tengan los más nobles propósitos respecto a la emancipación propia y de otros.

De modo que la politicidad no pueden ser garantizada de antemano por el arte crítico ni por los discursos de hombres generosos. Es más, ella no puede ser garantizada. Sólo puede emerger raramente cuando acontecimientos, situaciones o posiciones vienen a dibujar un nuevo paisaje dentro de lo asumido como posible.

---

<sup>79</sup> Notemos que estas son molestias que incluso pueden advertirse en algunos títulos de textos de Rancière: “*El malestar en la estética*”; “*El odio a la democracia*”.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Ed. Naufragio, Santiago de Chile, 1995, Trad. de Rodrigo Vicuña Navarro.
- Foucault, Michel. *¿Qué es la ilustración?*, publicado en 1994, Trad. de Jorge Dávila. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/15889/davila-que-es-la-ilustracion.pdf;jsessionid=93ED14D9FA0ADC327251A5527C9B86C0?sequence=1>
- Kant, Immanuel. *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, Trad. de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo.
- Kant, Immanuel. *¿Qué es la ilustración?*, en *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, Trad. de Eugenio Ímaz.
- Kant, Immanuel, *Replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor* en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, Ed. Tecnos, Madrid, 1994, Trad. de Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo.
- Platón, *La República*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2006. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Argentina, 2010, Trad. de Ariel Dillon.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre emancipación intelectual*, Ed. Laertes, Barcelona, 2002. Trad. de Núria Estrach.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2012, Trad. de Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello.
- Rancière, Jacques. *El odio a la democracia*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires - Madrid, 2012, Trad. de Irene Agoff.

- Rancière, Jacques. *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*, Herder Editorial S. L., Barcelona, 2011. Presentación, traducción y notas de Javier Bassas Vila.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, Primera Edición 2009. Traducción de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga.

### Fuentes secundarias

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendants.
- Platón. *Las Leyes*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1996. Trad. de Horacio Pons.
- Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*, Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2012. Trad. de Horacio Pons.
- Ruby, Christian. *Rancière y lo político*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010.

### Recursos digitales

- "¿De qué se trata la emancipación intelectual?" Jacques Rancière - Conferencia disponible en YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=4Y\\_KwkAnjac](https://www.youtube.com/watch?v=4Y_KwkAnjac) (consultado el viernes 10 de agosto de 2018, 15:45 hrs.)
- "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada", Versión completa de la entrevista con Jacques Rancière publicada el sábado 15 de mayo de 2010 en Público (consultado el viernes 10 de agosto de 2018, 16:00 hrs.). <https://blogs.pUBLICO.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

- *'La política de la estética': Jacques Rancière*, en entrevista con Nicolas Vieillescazes. Traducción Anna Preger. (consultado el viernes 10 de agosto de 2018, 16:10 hrs.)  
<http://artecontempo.blogspot.com/2010/12/jacques-ranciere.html>
- *Jacques Rancière y la emancipación: crítica de la crítica del espectáculo*, entrevista de diciembre de 2008 (consultado el el viernes 10 de agosto de 2018, 16:15 hrs.)  
<https://clionauta.wordpress.com/2009/09/21/jacques-ranciere-y-la-emancipacion-critica-de-la-critica-del-espectaculo/>