

Estética, (des)politización y algo sobre democracia. Notas en torno a W. Benjamin y J. Rancière.

Emiliano Gambarotta.

Cita:

Emiliano Gambarotta (2013). *Estética, (des)politización y algo sobre democracia. Notas en torno a W. Benjamin y J. Rancière*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/763>

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI

1 a 6 de Julio de 2013

Mesa 81: La teoría crítica en la actualidad de las ciencias sociales

Título: Estética, (des)politización y algo sobre democracia. Notas en torno a W. Benjamin y J. Rancière

Autor: Gambarotta, Emiliano Matías (Centro Interdisciplinario en Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES); Centro Interdisciplinario en Metodología de las Cs. Sociales (CIMECS); Miembro del Colectivo Asistemático Orientado a lo Social (CAOS)-CIMECS-IdHICS_UNLP/CONICET; Investigador del CONICET)

Resumen

Este trabajo problematiza la concepción de una acción en lo político disruptiva de las lógicas de dominación imperantes, indagando también su posible conexión con la democracia. Para esto se trabajará sobre dos concepciones disímiles pero con múltiples puntos de cruce (con sus consecuentes chispazos) que hacen de esta cuestión un punto clave de su construcción teórica, nos referimos a las perspectivas de Walter Benjamin y de Jacques Rancière. En efecto, en ambos la preocupación por la politización de aquello que se percibe como “naturalizado” y, por tanto, ajeno a las prácticas de los agentes ocupa un lugar central; dando pie a nuestro interrogante sobre cómo se produce esa politización, una de cuyas consecuencias es la alteración de los modos en que se experiencia y percibe el orden social. Esto último introduce otra dimensión común a ambos autores, la preocupación por la relación entre estética y política. Sin embargo, sus problematizaciones de esta cuestión son disímiles (aunque no incompatibles), por lo que parte de nuestra tarea consistirá en plantear esas diferencias así como los posibles puentes entre ellas. Finalmente, la concepción de la política en Rancière es indisociable de su tematización de la cuestión democrática, lo cual nos permitirá preguntarnos si los puentes tendidos entre su perspectiva y la de Benjamin se extienden hasta el punto de abrir el interrogante sobre la relación entre politización y democracia en este último. Todo esto con el objetivo de más largo aliento de elaborar una concepción crítico reflexiva de la acción en lo político.

Palabras clave: acción en lo político, democracia, estética, Benjamin, Rancière

La intención de este trabajo es esbozar una concepción sobre lo político, especialmente sobre la acción disruptiva que allí tiene lugar, y en tanto que esa disrupción es siempre de lago, no dándose en el vacío, resulta necesario que dicho abordaje de lo político incluya el interrogante acerca de los procesos y lógicas que chocan con tal disrupción. Sostenemos que este conjunto de problemáticas giran en torno a la tensión dialéctica entre politización y despolitización, cuyo abordaje resulta más claro a través de una perspectiva que pone en juego la relación entre estética y política, en tanto en ella encontramos algunos indicios claves para introducirnos en esta temática. Por todo esto utilizaremos como materiales principales, a partir de los cuales construir nuestra propuesta, a las perspectivas de Walter Benjamin y Jacques Rancière. Quienes no sólo tienen entre sus preocupaciones centrales el interrogante por la politización de aquellos procesos que se presentan como “naturales”, en tanto ajenos a la lógica de lo político y, en definitiva, a la acción humana, también hacen del vínculo entre estética y política un eje central de sus concepciones teóricas. Agreguemos, por último, que la concepción de la política en Rancière es indisociable de su teorización sobre la democracia, lo cual nos permitirá introducir la pregunta por la relación entre politización y democracia, abriendo una cuestión no tematizada en los materiales benjaminianos. Todo esto con el objetivo de más largo aliento de elaborar una teoría crítica reflexiva de lo político, con especial foco en la acción disruptiva que allí tiene lugar.

Ahora bien, cuando cada uno de estos autores estudia el carácter estético de la política se refiere a cuestiones que –además de otras diferencias– están situadas en planos analíticamente distintos, por lo que resulta necesario aclarar este punto para evitar lecturas erróneas de las posibles relaciones entre sus perspectivas¹. En efecto, en Rancière lo estético alude (según su etimología) a lo sensible y, más específicamente, a los modos diferenciales en que se lo parte; en definitiva, es la vía por la cual se da cuenta de la división de lo sensible como lógica general del ordenamiento y desordenamiento de lo social, que adquiere diversas formas particulares-concretas, dando lugar a distintos regímenes de identificación. Y es en este último plano donde puede situarse la estetización de la política planteada por Benjamin, la cual aun cuando da cuenta de una lógica general de la sociedad (y no sólo de aquella que rige en la esfera del arte) lo hace de una sociedad específica: la moderna y capitalista, dando cuenta de la particular relación sujeto-objeto que allí se genera así como de la experiencia que en ella hunde sus raíces. En este sentido, la estetización benjaminiana tiene lugar en un particular régimen de división de lo sensible, sin apuntar a conceptualizar una dimensión propia de toda forma de división de lo sensible, como sucede en Rancière. Pero ese régimen, ese “modo de vida” (Rancière, 1996, p. 36), es en el que nosotros vivimos.

De allí que comencemos nuestro recorrido por la perspectiva benjaminiana, cuya mayor especificidad en el uso de la noción de esteticidad nos permitirá caracterizar, justamente, la específica lógica socio-histórica que subyace a la modernidad capitalista; la cual no resulta aprehensible en sus rasgos más particulares a través de la

¹ El propio Rancière señala que su concepción de la estética de la política “no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como “estetización de la política” (Rancière, 2005, p. 19); lo cual acontece, principalmente, porque se encuentran en planos analíticos distintos.

oposición general de los dos modos de división de lo sensible planteados por Rancière: la policía y la política. Con estos materiales elaboraremos el telón de fondo sobre el cual percibir lo propio de la acción disruptiva, dedicando a esto la primera sección. Para luego, en la segunda sección, concentrarnos en esta última, en los procesos de politización de lo naturalizado. Finalmente en la tercera sección volveremos sobre las líneas trazadas para, a partir de ellas, esbozar una concepción sobre la democracia y, más en general, sobre lo político.

La estetización como despolitización

Una teología secular

La oposición benjaminiana entre estetización –con la despolitización que ella conlleva– y politización del arte, tiene lugar en esta particular esfera de experiencia a la vez que constituye la clave interpretativa para aprehender esta misma tensión en la totalidad social así como en otras esferas de experiencia². En este sentido, hay una dimensión paradigmática del proceso que acontece en la esfera del arte, pero no porque sea la lógica a cuya imagen y semejanza se configura el resto de la sociedad, como sucede con la mercancía en el pensamiento de Lukács; antes bien estamos ante una concepción de la sociedad que, sin perder de vista el peso de lo económico, no tiene un centro único ni le da un privilegio explicativo a una esfera por sobre las otras.

La estetización del arte es un proceso espacio-temporal que tiene una de sus cristalizaciones más claras en la consigna que propugna “*l’art pour l’art*”, en tanto en ella se coagula la diferenciación de “una esfera llamada arte de aquellas otras búsquedas humanas, cognitivas, religiosas, éticas, económicas o de cualquier índole” (Jay, 2003. p. 146). Sobre esta base se construye su pretensión a una plena autonomía, fenómeno propio de la Modernidad, en tanto en las épocas pre-modernas (lo que nosotros llamamos hoy) la obra de arte tiene un estatus dependiente de su función dentro del ritual religioso. Sin embargo, “con el advenimiento de la pintura del Renacimiento, la base *ritual* de la producción artística es cuestionada y el culto *secular* de la belleza comienza su propio camino” (Wolin, 1994, p. 188). Este proceso de autonomización del arte como esfera de experiencia (en línea con la lectura que Weber realiza de la Modernidad) es lo que subyace a la concepción (moderna) de la obra de arte y de la práctica que la produce como ajena a todo impacto de totalidad, tanto al que ella produce en la sociedad como un todo como al que recibe de la lógica social. Éste es el rasgo central de la autonomía del arte, que permite postular “un arte ‘puro’ que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual” (Benjamin, 1979, p. 26).

Estamos ante una particular división de lo sensible, que establece las maneras de ver y hacer arte, pero que también fija qué es arte y qué no lo es, dando lugar a lo que Rancière entiende como un particular régimen de identificación, en el cual hunde sus raíces esta autonomía (que remite a una manera de ver y hacer arte). De la misma manera, la función cultural del arte, con su claro anclamiento en la práctica social religiosa, tiene lugar en otro régimen en el cual no posee esa plena autonomía, más aún aquí “no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad” (Rancière, 2005, p. 23). Evidenciándose el paralelo

² He puesto en juego esta concepción para analizar la (des)politización en la esfera científica, a partir de un trabajo de lectura sobre la obra de Max Horkheimer; al respecto véase Gambarotta, en prensa.

entre esta función cultural planteada por Benjamin y el régimen ético del arte señalado por Rancière.

La progresiva secularización de esa raíz religiosa es una de las fuentes de donde surge el aura de las obras de arte modernas, junto con su autoridad; como si su función en la práctica ritual dejase un resabio en el objeto, que se seculariza junto con la secularización (que es a la vez una autonomización) del arte. Por eso “el modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual” (Benjamin, 2008, p. 17), pero éste ya no es un ritual religioso. En este marco hunde sus raíces el valor dado a la “autenticidad” de la obra de arte, a aquello que la hace irrepetible, dotándola de un valor que no puede tener ninguna “copia”, a la vez que carece de sentido en la época en que predominaba su función cultural. Por eso “la imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes” (Benjamin, 1979, p. 21, nota 3). Esa tríada central para la constitución de la obra de arte moderna, que constituyen su aura, su autenticidad y su autoridad, es lo que permite sostener que el valor de ésta se encuentra teológicamente fundado, constituyendo el centro de un ritual secularizado en el que se profesa un culto a la belleza. Por eso, según Benjamin, esa consigna de “*l’art pour l’art*” entraña una “teología del arte” (Benjamin, 1979, p. 26). Sin embargo, se trata de una teología secularizada, aparente contradicción en los términos en la que se manifiesta el oxímoron (dialectizable) a través del cual busca darse un fundamento incondicionado a lo condicionado³, en un época signada por la muerte de Dios. En efecto, en tiempos pre-modernos es la divinidad la figura que brinda ese fundamento, no sólo a la práctica artística sino a la sociedad toda; la modernidad, en cambio, lo busca en una divinidad secular pero que garantice el mismo carácter incondicionado, que sea capaz de brindar la certeza a partir de la cual se establece una determinación fija de las relaciones sociales, de lo que allí resulta visible y de lo que no, de lo que es arte y de lo que no lo es. Establecer semejante *certeza* última es la función que, en el interior de la esfera del arte, cumple lo Bello o el Arte, en tanto divinidades de esa teología secular que se articula en torno a la obra de arte auténtica y su culto.

Un tiempo homogéneo y vacío

Hemos dicho que la estetización es una lógica espacio-temporal y, en este sentido, la autonomización del arte remite a un aspecto atinente principalmente al espacio (social), en tanto implica una escisión de esa esfera y de la práctica que en ella se realiza del conjunto de las relaciones que tejen la trama del espacio social. Sólo así puede concebirse esta autonomía, cuya contracara es tornar a esta práctica ajena a los procesos de ordenamiento y desordenamiento de lo social, es decir, a lo político. Punto éste en el que se evidencia la despolitización que esta estetización entraña, la cual no sólo se produce en la esfera artística sino que abarca a la sociedad toda, en una autonomización del espacio social y su lógica de las prácticas de los agentes, volviéndolo así algo ajeno, extraño y en última instancia inmodificable por éstos. Todo esto es lo que se resume en el concepto de “segunda naturaleza”, que juega también un relevante papel en la concepción ranciérea de lo policial. Pues el núcleo de este modo de división de lo sensible reside en su investir con toda la evidencia de lo natural a su particular manera de distribuir y ubicar las cosas, los cuerpos y las capacidades. por esta vía establece “la evidencia sensible del orden ‘natural’ que

³ Y esta es la definición que Horkheimer da de lo que la metafísica busca establecer en el ámbito del conocimiento (cf. Horkheimer, 1995), marcándose una vez más la potencial analogía entre el proceso que Benjamin describe en la esfera del arte con lo que acontece en otras esferas de esta sociedad.

destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir” (Rancière, 2010, pp. 61-62).

En este marco, y como una preocupación común a Benjamin y Rancière, surge el interrogante acerca de cómo disrumpir esta naturalización despolitizante, para lo cual primero es necesario captar las características de la distribución propia de esa particular división policial de lo sensible que ha de ser disrumpida. Tarea en la que Benjamin se adentra mucho más que Rancière, quien define una lógica general de lo policial sin delimitar distintos regímenes dentro de éste (como veremos más adelante, ésta es también una limitación central de su concepción de la política y de la democracia), por lo que por momentos pareciera responder a un principio suprahistórico. De allí que, como indicamos con anterioridad, sea siguiendo a Benjamin que podemos adentrarnos en algunos de los rasgos claves del “régimen” moderno y capitalista.

En tal tarea no sólo hemos de dar cuenta de la dimensión espacial de la estetización, sino también de su aspecto temporal. Y si a nivel espacial entraña la producción de una esfera social o de una lógica de la sociedad como un todo que resulta ajena a las prácticas de los agentes y, por tanto, inmodificable por éstos, la dimensión temporal de la estetización genera un tiempo homogéneo, una temporalidad que reproduce siempre-lo-mismo, vacía de todo advenimiento que la disrumpa, que introduzca una discontinuidad en ella. Se afianza la naturalización de esta división policial de lo sensible a través de “un tiempo continuo y homogéneo, exento de acontecimientos” (Rancière, 2011, p. 44). La pregunta clave, entonces, es ¿cómo las prácticas artísticas y su producto, la obra de arte, se constituyen en un momento de producción de la continuidad de siempre-lo-mismo o bien de disrupción y discontinuidad? Cuestión que atañe a la tendencia política de la obra que, para Benjamin, no se sitúa ni en el contenido de la obra ni en la sobreimposición de una orientación política a ésta, pues a semejante concepción le subyace la separación adialéctica entre forma y contenido. En contraste con esta postura, él postula una perspectiva dialéctica y materialista, para la cual la clave no está en preguntarse cómo es la relación de una obra literaria (por ejemplo) con las relaciones de producción de su época, sino en indagar “¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras” (Benjamin, 1998, p. 119). Es en la técnica, entonces, en esa dimensión de su materialidad, donde hay que rastrear la consecuencia que una obra literaria (o artística en general) tiene para la estructuración de la propia esfera literaria y para lo político.

A partir de esto podemos asir a la estetización como el producto de una técnica que mantiene y exhibe las sedimentadas formas establecidas, reiterando una fórmula y la lógica que ella fija. Más aún, es esa técnica la que permite dicha sedimentación, la que la produce y así obtura la captación de la lógica social de producción que está en juego en la obra, en su modo de hacer. Cuestión ésta que no sólo acontece en el momento de la producción del objeto, sino también en el de su “recepción”⁴, en la experiencia que se produce en relación con ese objeto. Y cuya modalidad dominante es el recogimiento burgués, con toda su solemnidad⁵; modo de recepción que tiene

⁴ Si bien el término “recepción” ha sido discutido por diversas perspectivas de la comunicación, optamos por mantenerlo dado que es el término que Benjamin tiende a utilizar.

⁵ Tal solemnidad es uno de los rasgos claves de la cultura afirmativa propia de la época burguesa, al respecto el clásico escrito de Marcuse sostiene que “sólo en esta cultura las actividades y objetos culturales obtienen aquella dignidad que

su “arquetipo teológico” en “la consciencia de estar a solas con Dios” (Benjamin, 1979, p. 51, nota 26). De esta manera vuelve a evidenciarse el fundamento de una religiosidad secularizada sobre el que se yergue la obra de arte aurática.

Este modo de experimentar la obra de arte por parte del sujeto que constituye la estetización está, entonces, marcado en su dimensión temporal por el establecimiento de una homogeneidad y continuidad del discurrir histórico. Esto acontece tanto a nivel de la historia social, que produce formas de subjetividad, como de la historia de esa subjetividad, que produce formas sociales. Es decir que la naturalización que la estetización produce se da tanto en la historia del colectivo social como en la historia del yo⁶, de sus experiencias, de “el modo y la manera de su percepción sensorial” (Benjamin, 1979, p. 23); en una dialéctica que impide pensarlos de forma aislada sin que ello implique dejar de aprehender sus rasgos específicos. Es en este terreno, en el entrelazamiento de estas historias, donde se teje el modo de ser-juntos humano que le interesa a Rancière, si bien su concepción —heredera en este punto del estructuralismo— no lo piensa a partir de una relación dialéctica entre un momento objetivo y uno subjetivo sino como una estructura (un régimen de identificación) que se sitúa entre ambos términos o, mejor aún, que pretende encontrar una instancia intermedia que disuelve ambos polos y, con ellos, su tensión.

Esta dimensión de la estetización acontece en el entrelazamiento dialéctico de historia social e historia del yo, donde aquella se manifiesta “como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin, 2007c, 35), que es el del movimiento histórico entendido como *continuum*. Junto con lo cual tiene lugar una historia del yo que se expresa en la vivencia de siempre-lo-mismo, y es justamente esto lo que se reproduce en el recogimiento burgués, en la contemplación de una pintura que nos lleva a “abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas” (Benjamin, 1979, p. 51). Fluir que es el del *continuum* de una manera de dotar de sentido al mundo a partir de las categorías de percepción que *hoy* se posee, producto de *esta* historia, que a la vez es el producto de la acción ligada a ese modo de dotación de sentido. Por eso el recogimiento entraña (aprovechémonos del azar de las traducciones) un “abandono”, ya que no se actúa frente a la reproducción de este particular mecanismo: el de asociación como *continuum* incorporado. Antes bien, quien se recoge en la contemplación burguesa se deja arrastrar por él, en un movimiento que es el del engranaje de un mecanismo que produce siempre-lo-mismo.

Ese carácter contemplativo juega un papel clave, en tanto modalidad de acción (cargada de pasividad) predominante en el agente, y esto tiene lugar en el arte aurático pero también constituye una potencialidad del arte producto de la reproductibilidad técnica. Sin embargo, aquí entra en juego toda la ambigüedad dialéctica del pensamiento benjaminiano, que tiene una de sus manifestaciones en la referencia que hace a Marx en el *Prólogo* a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Allí señala que, como Marx en su análisis de la producción capitalista, él encuentra en la reproducción técnica tanto la posibilidad de una estetización crecientemente agudizada de las masas, como “el establecimiento de condiciones que posibilitan su propia abolición” (Benjamin, 1979, p. 17). Es esa tensión dialéctica la que atraviesa el texto, cuya tendencia a una creciente estetización surge de que “*la reproducción en masa favorece la reproducción de masas*” (Benjamin, 2008, p. 44), brindando un potente medio para que el fascismo lleve adelante su esfuerzo en pos de organizar a las masas recientemente proletarizadas, al permitirles que se expre-

los eleva por encima de lo cotidiano: su recepción se convierte en un acto de sublime solemnidad” (Marcuse, 1967, p. 50).

⁶ “Yo” que, en tanto tal, es también una figura histórica que no ha de aprehenderse como trascendente o universal.

sen pero no en dirección a la exigencia de sus derechos. En los grandes eventos reproducidos técnicamente la masa se ve a la cara, se expresa por esta vía pero no para alterar las relaciones establecidas; “*así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política*” (Benjamin, 2008, p. 45), cuyo punto culmine es la captación de la guerra como un espectáculo a ser contemplado. La destrucción de la humanidad por la humanidad misma se vive como un espectáculo que vemos en la tele mientras hacemos *zapping* con un partido de fútbol; ésta es la terminación acabada de la teleología del arte cuya máxima es “*l’art pour l’art*”, de esa política estética – en el sentido de Rancière– que es un momento de esta particular estética de la política. Así,

la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético del primer orden. Éste es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (Benjamin, 1979, p. 57).

La disrupción como politización

Ruptura de la abstracción y reconfiguración de lo sensible

Es a indagar esa politización a lo que dedicaremos la presente sección. Punto éste en el que las tensiones entre ambos autores resultan más productivas con vistas a nuestro objetivo de elaborar una teoría crítica reflexiva de lo político y de la acción disruptiva. A esto último remite la noción de “la política” en Rancière, en efecto ella es la actividad que rompe con la configuración policial de lo sensible, “es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo” (Rancière, 1996, p. 45). La política es, entonces, la actividad misma de disrupción de lo policial, por ello entraña un trastocamiento en el modo de partir y repartir lo sensible, rompiendo en definitiva las evidencias naturales con que se inviste lo policial.

Disrupción en la que también encontramos una dimensión espacial y otra temporal. Con respecto a la primera, la clave se sitúa en la ruptura del proceso de abstracción por el que se autonomizan las prácticas y su producto de la totalidad social. Si la estetización implica negar el impacto de totalidad de dichas prácticas, que es un modo de negarles toda función social, con su correspondiente tendencia política (el arte por el arte no tiene ni puede tener otra función social que la específicamente artística), la politización del arte implica justamente poner de manifiesto ese impacto de totalidad, que es poner de manifiesto su carácter de práctica *social* entrelazada con otras prácticas sociales. Y esto implica necesariamente una reconfiguración de lo sensible, de ese régimen propio del arte aurático, del modo en que allí se ve y hace arte. Es decir, es otra política estética (con respecto a la estetizante) cuyo impacto (de totalidad) altera la particular estética moderna de la política. En este denso sentido la política implica una desclasificación, un “deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes” (Rancière, 2011, p. 52), que saca de “su” lugar “natural” a las cosas, los cuerpos y las capacidades, abriendo lo que se pretende un cosmos cerrado. Ésta es la dimensión *caótica* de la política, que –en relación con su etimología– desordena al orden policial, desubicando lo que éste distribuye, a la vez que lo abre, cuando éste se pretende cerrado sobre sí mismo, pleno en su interior y sin exterior. Es por esta vía que la politización del arte conduce a la politización del espacio social en su conjunto, mejor aún, a la politización de lo político.

Ahora bien, esa politización del arte sólo es posible cuando se consigue “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura” (Benjamin, 2007a, p. 194), desacralizando a esa divinidad secular y arruinando, con ella, su autoridad. Ésta es la potencialidad que Benjamin ve en la reproductibilidad técnica para abolir al arte aurático, más aún: a toda lógica estetizante. Ya que pone en cuestión la “autenticidad” de la obra de arte al no haber un original al que atribuirle dicha característica, con ello se atrofia el aura, y “lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad” (Benjamin, 1979, p. 22). La reproductibilidad técnica, entonces, contiene la potencialidad de desligar a la obra de arte de su contexto ritual, sea el religioso o bien aquél secularizado propio de la obra de arte aurática⁷. Por ello para Benjamin, “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural” (Benjamin, 1979, p. 32); pues con ella “toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, *pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política*” (Benjamin, 2008, p. 18, las cursivas son mías). Pasa a sostenerse en su ser parte del espacio social –y no constituir una esfera plenamente autónoma–, así como en su tener consecuencias en él, impactando en su configuración, en la estética de lo político.

Y, como dijimos, esto conduce a plantear la importancia de una politización de lo político, cuya paradoja no es más que aparente, puesto que hemos visto como la estetización implica una despolitización no sólo del arte sino de lo político mismo, que es en definitiva a lo que alude el concepto de “segunda naturaleza” con sus evidencias policiales. División policial de lo sensible que sostiene “la existencia de una relación ‘armoniosa’ entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades” (Rancière, 2010, p. 46). Frente a ello, la politización es una disrupción que arruina esa imagen armónica, poniendo en juego capacidades otras de las que se esperan (y asignan) a un agente determinado, lugares otros de aquellos en que se sitúan las cosas y los cuerpos, una desubicación que genera disenso, es decir, “el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad” (Rancière, 2010, p. 61)⁸, arruinando así la naturalidad evidente del régimen establecido, al triturarse aquello que se experimenta como una lejanía en el proceso de ordenamiento de lo social, por más cercano que lo podamos tener, por más implicados que estemos en él.

Es ese disenso lo que está entrelazado con las acciones que disrumpen el reparto de lo público y lo privado propio de una determinada división policial de lo sensible, aquél que establece qué objetos pero también qué sujetos y qué conflictos pertenecen a lo público y cuáles a lo privado. En este sentido, en sus comienzos la lucha salarial

fue primero una lucha por desprivatizar la relación salarial, por afirmar que ésta no era ni la relación de un amo con un doméstico ni un simple contrato establecido, caso por caso, entre dos individuos privados, sino un asunto público que concernía a una colectividad y que correspondía, en consecuencia, a formas de acción colectiva, de discusión pública y de regla legislativa (Rancière, 2007, p. 82).

Esto implica una disrupción en el reparto de lo sensible que lleva a ver lo que resultaba invisible, a tornar objeto público lo que no tenía lugar en esa esfera, a la vez

⁷ Sin embargo esto es tan sólo una potencialidad, el contexto ritual parece reintroducirse de diversas formas, incluso en el cine. No sólo a través del culto al *star*, sino también en aquellos grupos que se distinguen por su carácter “cinéfilo”, haciendo de las películas objetos de culto y de ir al cine un ritual.

⁸ El disenso “es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (Rancière, 2005, p. 55).

que lleva a la constitución de una subjetivación política⁹, con la cual emergen nuevas capacidades de decir y hacer propias de esa subjetividad. En definitiva, se desubican las cosas, los cuerpos y las capacidades y, a través de ello, se politiza el espacio social (con su distribución) de lugares que se presentaba como natural. Ya aquí se esbozan temáticas atinentes a la cuestión de la democracia, sobre las que volveremos en la tercera sección.

Shock, recepción táctil y la (des)ubicación del experto

Pero antes de llegar a ese punto resulta necesario introducirnos en la dimensión temporal de esta politización. Si este aspecto de la estetización instauro un continuo temporal, homogéneo y vacío, que reproduce lo sedimentado, la politización del arte le responde en gestos como el de los surrealistas, quienes tienen la voluntad

de romper con una praxis que expone al público las sedimentaciones literarias de una determinada forma de existencia, ocultándole en cambio esa forma de existencia. Lo cual significa, formulado más breve y dialécticamente: se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria (Benjamin, 1999, p. 44).

Y, nuevamente, es en la técnica donde reside esta capacidad de “hacer saltar” lo sedimentado, tanto en la historia social como en la historia del yo, en el entrelazamiento dialéctico de ambas.

En este punto la reproductibilidad técnica vuelve a mostrar cómo no sólo puede agudizar la estetización sino también ser un momento de su abolición, marcándose su ambigüedad dialéctica. En efecto, al atrofiar el aura, la reproducción técnica “desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1979, p. 22), es decir que introduce una discontinuidad entre lo reproducido y la historia sedimentada de la tradición. Lo cual lleva a “una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad” (Benjamin, 2008, p. 14); y es aquí donde el cine tiene una función central, en su lado “destrutivo, catárquico”, cuya consecuencia es “la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (Benjamin, 1979, p. 23). Así, la reproducción técnica contiene tanto una tendencia conducente a la estetización de *lo* político, petrificando la historia en la apariencia de su movimiento; *a la vez* que encierra la potencialidad de hacer saltar desde dentro (como buscaban los surrealistas) el continuo de la historia de la sociedad, al sacudir la tradición heredada.

Entrelazado a esto se encuentra la posibilidad de introducir una disrupción en la historia del yo. Y aquí los surrealistas vuelven a anticipar una potencialidad que luego la reproducción técnica podrá desarrollar con más facilidad; pues para la experiencia surrealista, “en el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad es además la fértil, viva experiencia que permite a esos hombres salir de la fascinación ebria” (Benjamin, 1999, p. 45). Ese relajamiento del yo introduce una discontinuidad en su historia, en su establecida manera de percibir y dotar de sentido al mundo social; siendo esto mismo lo que, con una nueva técnica, harán la fotografía y el cine¹⁰.

⁹ “Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de experiencia” (Rancière, 1996, p. 52).

¹⁰ Más aún, el que su modo de producción, su técnica, se oriente o no a generar esa discontinuidad es lo que –según Benjamin– distingue a la “fotografía constructiva” de la “fotografía creativa”. Pues esta última vive al amparo de la moda y su fetichismo, y en ello se devela que “el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la *asociación*, por eso mismo es el desenmascaramiento o la *construcción* su legítima contrapartida” (Benjamin, 2007a, p. 199, las cursivas son mías). Es decir que este tipo de fotografía conserva al mecanismo de asociación en el yo, el cual es constituido por (y constituyente de) la lógica establecida; en cambio, el otro tipo de fotografía apunta a la interrupción de

En esto radica la diferencia entre el cine y la pintura, mientras ésta propicia un pasivo recogimiento, favoreciendo así el fluir de las sedimentadas asociaciones que ubica cada cosa en su lugar y en su momento en quien las contempla, aquél en cambio genera con su proyección una discontinuidad ya que en la toma cinematográfica la imagen cambia permanentemente, sin que pueda ser fijada. De allí que “el curso de asociaciones del que mira se ve enseguida interrumpido por su constante cambio. En eso estriba el efecto de *shock* propio del cine” (Benjamin, 2008, p. 42). Es su técnica (el primer plano, el ralenti y, sobre todo, el montaje) y no su forma o contenido lo que posibilita ese *shock* que genera una discontinuidad en la historia del yo¹¹. Es en este sentido que “la función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse [...] como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia” (Benjamin, 1986, p. 96). El fracaso en esa defensa, el efecto del *shock* que no es ubicado por la conciencia, genera esa discontinuidad que es también una desubicación, arruinando la experiencia establecida y con ella la manera en que los sujetos dotan de sentido al mundo. Aunque sería más acertado decir que arruina la vivencia [*Erlebnis*], produciéndose así la posibilidad de una experiencia [*Erfahrung*].

Proceso éste que se da ante la actitud dispersa de quien mira cine, y no en el recogimiento burgués de quien contempla una obra de arte aurática. Esta oposición entre dos formas antagónicas de comportamiento social subyace a la recuperación por parte del cine de la “recepción táctil”; la cual se contrapone a la “recepción óptica”, propia de la obra de arte aurática. Ambas son formas de práctica, pero aquella no conlleva la pasiva inmersión en la obra de arte característica de esta última, sino que implica el “uso directo como objeto práctico” (Jameson, 1977, p. 107) de aquello que se “recepiona”, dando lugar a una activa apropiación del objeto. Mas para que esto pueda suceder resulta fundamental la decadencia del aura y de la autoridad a ella ligada, producto de una reproductibilidad técnica que permite a la masa acercarse como semi-especialista a la obra de arte. En este sentido, para Benjamin el cine “reprime el valor cultural porque *pone al público en situación de experto*” (Benjamin, 1979, p. 55, las cursivas son mías), lo cual entraña un cambio en la distribución de las capacidades, por lo que no sólo pone en juego una recepción táctil que tiene en su centro a la actividad, al uso de eso que se ve, planteando una actividad que disrumpe el recogimiento contemplativo burgués con la distancia aurática que le subyace, sino que el cine también propugna una distribución distinta de las capacidades. Esta desubicación cuestiona a la especialización como rasgo propio de la división moderna de lo sensible (según lo planteado tanto por Simmel como por Weber), lógica por la cual ya no resulta posible constituirse en un hombre o mujer de cultura universal, pero que contiene a su vez un lado sombrío, que fija límites, en tanto no cualquiera tiene la capacidad de decir o hacer algo en ciertas esferas, en este caso en la del arte. Tener o no esa capacidad (como consecuencia de un reparto de la mismas) permite participar o no en esa esfera, y es sólo a través de una larga participación en ella que se adquiere esa capacidad, la cual nos inviste del carácter de “especialistas” en arte, pero también en ciencia o política, haciendo de nuestros sonidos palabras y no meros ruidos.

dicho mecanismo, poniendo en juego para ello un principio constructivo en pos de generar un salto en el fluir de la experiencia del yo. Por eso “suspende en quien las contempla el *mecanismo de asociación*” (Benjamin, 2007a, p. 200).

¹¹ Permítasenos destacar que este efecto de *shock* de la técnica cinematográfica tiene que ser entendido en el contexto en que Benjamin escribe este texto. No es seguro que en la sociedad actual, donde los sujetos ven cine (experimentan el montaje, el primer plano, etc.) antes de que aprendan a hablar, dicha técnica siga produciendo una disrupción en la manera de percibir de tales sujetos, en definitiva: que no se haya sedimentado (naturalizado) la percepción de esos procedimientos. Lo cual no quita el peso de estas reflexiones en el tiempo en que fueron producidas, y mucho menos el interés de pensar al *shock* como una forma de disrupción en la historia del yo, más allá de qué fenómeno lo provoque.

El cine, como otras manifestaciones de esta reproductibilidad técnica, pone a cualquiera en la situación de expertos, disruptiendo esta lógica, cuestionando el reparto de las partes y señalando la capacidad del que no tiene capacidad. El gesto que más claramente cristaliza esto (aun cuando no sea necesariamente el más relevante) es aquél que produce una inversión de las capacidades y posiciones; esto es lo que está detrás del lector que se torna autor, que tanto entusiasma a Benjamin (lo menciona y estudia en “El autor como producto”, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, “El narrador”). Ya no están quienes escriben (quienes son ubicados como escritores) y quienes leen, sino que cualquiera puede hacer una u otra cosa, sin que esté fijada su ubicación, al igual que podemos ser comparsas en el cine, y no sólo espectador (Benjamin, 1979, p. 40). Esta misma ruptura está detrás del proletario que no dedica su tiempo sólo a trabajar y reproducir su fuerza de trabajo, sino que también escribe y sueña otros mundos (como se muestra en *La noche de los proletarios*), o del maestro que ignora la lección que enseña, así como del estudiante que ya tiene un saber en base al cual aprender cosas nuevas (*El maestro ignorante*). Acciones disruptivas que producen eso que, según Rancière, “significa la palabra ‘emancipación’: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010, p. 25). Acciones que hunden sus raíces en el entrelazamiento de la historia del yo con la historia social, en su relación con la dimensión espacial de la politización, todo lo cual produce, en definitiva, “un extrañamiento salutífero entre hombre y mundo” (Benjamin, 2007a, p. 194).

Democracia como acción y como (des)ordenamiento de lo social

En resumen, la politización constituye lo propio de la acción que disrumpe lo naturalizado, tanto a nivel espacial, en el que se escinde un proceso del resto de las prácticas sociales, asignándosele una plena autonomía sin atisbo alguno de “relatividad” (la autonomía relativa es el anverso de una dependencia relativa) frente a lo cual la politización busca dar cuenta del impacto de totalidad de ese proceso, de su mediación con la sociedad toda, como a nivel temporal, donde se establece una necesidad ciega del acontecer con su vacío reiterar siempre lo mismo, en lucha con lo cual la politización pugna por introducir una discontinuidad que agriete esa sedimentación. Por ambas vías, tal politización busca desubicar la distribución asignada, haciendo saltar una cosa, un cuerpo, una capacidad de “su” lugar que es a la vez resquebrajar ese modo de fijar lugares.

Dimensión caótica intrínseca a la acción disruptiva, que abre y desordena una particular distribución policial de lo sensible: la propia de la sociedad capitalista y moderna, obturando así el establecimiento de relaciones fijas entre las partes y sus partes, poniendo en cuestión en última instancia el fundamento de tal reparto y de la participación de las partes que toman partida en él. Mejor aún, introduce una *incerteza* en tal fundamento. Punto este en que se evidencia la relación entre esta concepción de lo político y la característica central que Rancière le atribuye al régimen estético del arte, el cual entraña “la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una *incertidumbre* con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2005, p. 17, las cursivas son mías). Con lo cual se genera en el arte (a través de una politización del arte) pero también en la sociedad toda (con una politización de lo político) “la suspensión de toda relación determinable” (Rancière, 2010, p. 59). Incerteza en el reparto, pero también en cuáles son las

partes, en cómo se las clasifica para ordenarlas; de allí el carácter disruptivo de toda subjetivación política, en tanto “es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y recalificar una situación dada” (Rancière, 2005, p. 83), introduciendo una voz nueva allí donde imperaba el tautológico silencio que reitera siempre lo mismo. Por eso “toda subjetivación es una desidentificación” (Rancière, 1996, p. 53), porque rompe con la lógica identificante, que identifica a cada quien con “su” ubicación.

Son estos elementos los que están en el centro de la concepción ranciereana de la democracia, y es en este específico sentido que “toda política es democrática” (Rancière, 1996, p. 129), en tanto “democracia es el nombre de una interrupción singular de ese orden de distribución de los cuerpos en comunidad que se ha propuesto conceptualizar con el empleo de la noción ampliada de policía. Es el nombre de lo que viene a interrumpir el buen funcionamiento de ese orden a través de un dispositivo singular de subjetivación” (Rancière, 1996, 126). Pero ya en estas líneas se ve el problema de esta concepción de la democracia, porque si bien Rancière insiste en que “la democracia [...] no es un conjunto de instituciones o un tipo de régimen entre otros sino una manera de ser de lo político” (Rancière, 1996, p. 125) y, con ello, un modo del ser-juntos humano, su concepción termina haciendo de ella, una y otra vez, una modalidad de acción, dejando de lado el interrogante por cómo ella puede configurar un particular modo de división de lo sensible. En definitiva, la piensa como una acción disruptiva en lo político, pero sin introducir la cuestión de la estructuración de lo político como no sea para señalar su carácter policial, ése que la democracia (como acción) viene a disrumpir. En esto reside tanto la potencialidad como las limitaciones de su concepción de la democracia.

Potencialidad que permite dar cuenta densamente del carácter disruptivo de la democracia, su introducir una voz nueva que es en definitiva la presencia que hace saltar los mecanismos tendientes a constituir un sistema cerrado y sin exterior, reductor de lo diverso al Uno, en una identificación de todo con todo y, en última instancia, con el Uno que impide el que algo ya sólo sea idéntico para consigo mismo¹². Limitación que se manifiesta cuando nos preguntamos si, como distingue distintos regímenes del arte, Rancière ¿distingue distintos regímenes de lo político, de la división de lo sensible que se establece en la sociedad toda? La respuesta es un claro no o, mejor aún, sólo diferencia entre la policía, que es siempre una estructura del orden, y la política, como acción desordenadora¹³, pero no hay regímenes que especifiquen distintos modos de ordenar y desordenar lo social. Incluso cuando él tematiza las distintas formas de la democracia, éstas son entendidas como diversas manifestaciones del dispositivo a través del cual se produce una subjetivación política que interrumpe el orden policial, es decir, como los elementos que permiten se produzca esa acción que es la democracia. Así, su concepción termina por sostener que “la democracia [...] es la *acción* que sin cesar arranca a los gobiernos oligárquicos el monopolio de la vida pública, y a la riqueza, la omnipotencia sobre las vidas” (Rancière, 2007, pp. 136-137, las cursivas son mías).

Sin embargo, esa acción no da lugar, no termina cristalizando en una (contingente) configuración de lo sensible, pues ésta es siempre policial. Así como se tematizan regímenes del arte no hay en Rancière siquiera el esbozo de regímenes de lo social,

¹² “Bien puede ser que el *demos* no sea otra cosa que el movimiento por el que lo múltiple se arranca al destino inercial que lo arrastra a tomar cuerpo como *okhlos*, en la seguridad de su incorporación a la imagen del todo” (Rancière, 2011, p. 51).

¹³ En efecto, la política también es, en esta concepción, una forma de acción: “la política es la *actividad* que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes [...] La política es la *práctica* que rompe ese orden de la policía” (Rancière, 2010, pp. 61-62, las cursivas son mías).

como no sea su división policial de lo sensible. Este aplanamiento de las diversas configuraciones de lo social le hace un flaco favor al esfuerzo crítico y político por transformar el ordenamiento actual de la sociedad, no sólo porque esa tarea culminaría necesariamente en un orden policial más sino porque, aun en ese marco, no hay elementos para compararlos, para intentar indagar cuál es –dentro de sus limitaciones– democrático¹⁴.

Esta limitación proviene de la raíz misma de su concepción de la democracia y de la política, la cual está elaborada a imagen y semejanza de la noción de “táctica” de De Certeau. En efecto, aun cuando Rancière nunca lo cite, ambos comparten una lectura de la obra de Foucault como base para pensar la lógica de lo social¹⁵, a la vez que ponen el énfasis en el “otro lado” de la microfísica de poder disciplinario y ordenador que éste estudia; de aquí proviene el común interés de ambos por una microfísica de las disrupciones del orden. Así, De Certeau, luego de señalar algunas características de la perspectiva foucaultiana, sostiene que

si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también ‘minúsculos’ y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué ‘maneras de hacer’ forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico (De Certeau, 2010, p. XLIV).

Tales “maneras de hacer”, que en Rancière son también de ser y decir¹⁶,

plantean cuestiones análogas y contrarias a las que aborda el libro de Foucault [*Vigilar y castigar*]: análogas, pues se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de “tácticas” articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la “vigilancia” (De Certeau, 2010, pp. XLIV-XLV).

Y, como se desprende de lo anterior, la noción clave con la que De Certeau aborda estas cuestiones es la de “táctica”, la cual tiene entre sus rasgos predominantes el que no se produce en un lugar propio, por lo que “debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (De Certeau, 2010, p. 43), así como la política y la democracia en Rancière han de actuar siempre en el terreno que le impone la división policial de lo sensible. A esto se agrega el que la táctica no conserva lo que gana, “aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana” (De Certeau, 2010, p. 43). Esto último es justamente la limitación que veníamos señalando para la concepción ranciereana de la democracia, el que se la entiende como una acción que no acumula lo que gana. Su acción democratizadora no tiene por efecto tornar democrática (o al menos “más” democrática) la división de lo sensible, no se tematizan las modificaciones durables que esa acción puede generar en la estructura social. Más aún, en Rancière no hay parámetros para dar cuenta de qué implicaría esa “acumulación”, en que orientación iría.

¹⁴ Sin que esto implique pensar a la democracia como una instancia que elimina todo rastro de lo policial, antes bien cabe pensar la tensión entre estas acciones pero también entre las configuraciones sociales a que dan lugar en términos de una dialéctica entre triunfo y fracaso (cf. Gambarotta, en prensa).

¹⁵ Rancière explícitamente señala que toma la noción de policía de los estudios foucaultianos (Rancière, 1996, p. 43) pero más ampliamente puede sostenerse que la idea de régimen de distribución, dentro de su cariz general estructuralista, proviene casi directamente de *La arqueología del saber* (Cf., Foucault, 2002).

¹⁶ Otro de los elementos comunes a ambos es el uso de la teoría de la enunciación como concepción marco a partir de la cual construir sus aproximaciones a estas maneras de hacer, lo cual lleva a Rancière a concebir la subjetivación política como la emergencia de una instancia de enunciación.

Frente a esto resulta imprescindible recuperar la pregunta por el orden social en su conjunto, así como por su transformación, que está detrás de la preocupación por la (des)politización benjaminiana (y, en definitiva, de toda teoría crítica de la sociedad). La cual no es sólo una pregunta por la acción (caótica o cósmica), sino por toda la trama de relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, junto con la experiencia que allí se teje, por producir un despertar no episódico sino que instaure una temporalidad otra a nuestro tiempo vacío y homogéneo, en el que cada minuto tiene exactamente sesenta segundos.

Sobre esta base trazaremos un par de líneas que esbocen algunos rasgos de esta problemática. Para lo cual retomamos y profundizamos la afirmación de Rancière según la cual la política y más aún la democracia entraña una ampliación de la esfera pública que permite, por ejemplo, ver en el conflicto salarial no un problema entre privados sino un asunto atinente a la comunidad, en el que se pone en juego una división de lo sensible. Más aún, implica una ampliación de la “esfera de apariencia” (Rancière, 1996, p. 126) pero sobre todo su sostenimiento en el tiempo, es decir, su institucionalización (en el sentido amplio de la palabra). Éste es un punto en el que la politización en Benjamin (especialmente a nivel espacial) contiene una diferencia clave, pues no se trata de disrumpir lo naturalizado para luego dejar que ese proceso o lógica social vuelva a anquilosarse en una segunda naturaleza, sino en tornar visible la “violencia conservadora” (Benjamin, 2007b) que subyace a nuestro ordenamiento de lo social, en pos de una emancipación que no se agote en la disrupción de la división policial de lo sensible, antes bien que busque la institucionalización de una configuración no fija.

Por eso no se trata únicamente de la apariencia como “la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible” (Rancière, 1996, p. 126), también se trata de hacer de ella lo que impide que se “fije” ese nuevo régimen. Lo cual entraña mostrar la relatividad del sistema que se pretende absoluto, manera en que la teoría crítica de la sociedad planteaba ya cómo el desordenamiento de lo social comienza por la ruptura con la “*ochlocracia*” y su imagen del todo que se pretende sin exterior, a la vez que se esfuerza por configurar una división no sistémica de lo sensible, en tanto el sistema fija la ubicación de cada cosa dentro del conjunto, deduciéndolo de sus principios.

Aquí se ve otra dimensión, más radical, de ese no fijar ubicaciones: la institucionalización de una des-ubicación que es también un des-centramiento que no sólo acoge las (episódicas) voces nuevas, también acoge la incertidumbre que las relaciones no fijas entrañan. Éste es el sentido fuerte en que puede sostenerse que la democracia es “el principio que instaure a la política fundando el ‘buen’ gobierno en su propia ausencia de fundamento”, que no es la mera ausencia de todo tipo de fundamento, cayéndose por tanto en un Vacío absoluto, sino justamente el que ese fundamento no constituye un absoluto (ni positivo ni negativo), en tanto en él se pone en juego la incerteza. En definitiva, no hay títulos o propiedades fijas que establezcan una necesidad (ciega) que ubica a las cosas, los cuerpos y las capacidades que conforman el gobierno —como señala Rancière—, que instauren una certeza allí. Punto éste en que resulta clara la referencia a Lefort (el propio Rancière lo cita, aunque más no sea para diferenciar su perspectiva) y, para nosotros, a la teoría elaborada por Martín Plot en base al planteo lefortiano (Plot, 2008). Pero con una diferencia clave entre nuestra concepción y aquellas, que esto no sólo atañe al gobierno, con la centralidad de las elecciones y de la renovación periódica de los cargos (como marca de la no in-

corporación del poder), que tanto Lefort como Plot plantean, pues de ser así ¿cómo podrían, por ejemplo, democratizarse las relaciones de género?

De allí que sostengamos la necesidad de extender esa incerteza a la consideración de lo político en su conjunto, en pos de dar cuenta también de esas otras relaciones de dominación a ser disrumpidas, en las cuales la democratización como una acción pero también como un efecto apunta a instaurar el no fijamiento de las cosas, los cuerpos y las capacidades, acogiendo la incerteza en torno a su ubicación. En un estilo de movimiento des-centrado, que no puede terminar de centrarse, sin que esto implique ni mucho menos la disolución de lo político en una multiplicidad de centros sin lazos entre sí, antes bien se trata de la tensión dialéctica entre un movimiento centrífugo y uno centrípeto¹⁷, acogiendo el punto ciego que esto contiene, lo cual es también dar cuenta de las limitaciones de nuestra práctica en lo político así como de nuestro modo de ordenarnos y desordenarnos a nosotros mismos. Sea que se apunte a un ordenamiento de lo social que erradique todo punto ciego, sea que se pretenda un desordenamiento cuya radical negación también se pretende sin exterior. La incerteza en los fundamentos y la des-ubicación como estilo de movimiento son, tal vez, las que posibiliten institucionalizar un tiempo y un espacio no homogéneos, que no estén vacíos de tanto estar colmados de siempre lo mismo.

Bibliografía consultada

Adorno, Th. W. (2001) *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra.

Benjamin, W. (1979) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1999), "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2006) "El origen del *Trauerspiel* alemán", en *Obras*, Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2007a), "Pequeña historia de la fotografía", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar Ediciones.

Benjamin, W. (2007b), "Para una crítica de la violencia", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar Ediciones.

Benjamin, W. (1998). "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2008) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" <Primera redacción>, en *Obras*, Libro I, Vol. 2, Madrid: Abada.

Benjamin, W. (1986) "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta-Agostini.

Benjamin, W. (2007) *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Buenos Aires: Piedras de papel.

De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gambarotta, E. (en prensa). *Hacia una teoría crítica reflexiva: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Pierre Bourdieu*, Buenos Aires: Prometeo.

Horkheimer, M. (1995) "Hegel y el problema de la metafísica" [1932], en *Historia, metafísica y escepticismo*, Barcelona: Altaya.

¹⁷ Usamos estas nociones en el sentido dado por Merleau-Ponty (1964, pp. 134-135), al respecto puede consultarse Gambarotta, en prensa, cap. V.

- Jameson, F. (1977). "Presentation III", en Theodor W. Adorno et al. *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso
- Jay, M. (2003) *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- Marcuse, H. (1967) "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- Plot, M. (2008), *La carne de lo social*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rancière. J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière. J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière. J. (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière. J. (2007), *El odio a la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Rancière. J. (2011), *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: La Cebra.
- Wolin, R. (1994) *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley: University of California Press.