

# **EDUCACIÓN, POLÍTICA Y «EMANCIPACIÓN ESTÉTICA» EN LA FILOSOFÍA DE J. RANCIÈRE**

## **EDUCATION, POLITICS AND «AESTHETIC EMANCIPATION» IN THE J. RANCIÈRE'S PHILOSOPHY**

Rodolfo WENGER CALVO

*UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO*<sup>1</sup>

**RESUMEN:** En la filosofía de J. Rancière es posible poner en evidencia una voluntad recurrente por afirmar y verificar la «igualdad de las inteligencias» que pasa, inicialmente, por el campo de la educación en su investigación sobre los postulados de J. Jacotot, un singular pedagogo francés del siglo XIX, y que desemboca en la política en su vínculo con la estética. En este artículo nos vamos a centrar en sus primeros trabajos, sobre todo, en su libro *El maestro ignorante*, para plantear de qué manera puede hablarse de una «emancipación estética» en su filosofía para, luego, pasar a dilucidar las relaciones que este filósofo contemporáneo establece entre el arte, la estética y la política.

**PALABRAS CLAVE:** J. Rancière, Teorías de la emancipación, Estética y política, Educación estética, Políticas estéticas, Arte crítico o político.

**ABSTRACT:** In the philosophy of J. Rancière it is possible to identify a recurring will to affirm and verify the «equality of intelligences» that occurs, initially, in the field of education in his research on the postulates of J. Jacotot, an extravagant French pedagogue of the nineteenth-century, and then reaches politics and its connection with aesthetics. In this article, we are going to focus on his first works, especially on his book: *The Ignorant Schoolmaster*, to consider how we can speak of an «aesthetic emancipation»

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía de la Escuela Internacional de Doctorado de la UNED (EIDUNED): es Profesor investigador titular del Programa de Filosofía de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Atlántico, Carrera 30 Número 8- 49, Puerto Colombia, Atlántico, Colombia. Correos electrónicos: rodolfowenger@mail.uniatlantico.edu.co y rwenger@outlook.com.

in his philosophy, and to elucidate the relationships that this contemporary philosopher establishes between art, aesthetics and politics.

KEYWORDS: J. Rancière, Theories of emancipation, Aesthetics and politics, Aesthetic education, Aesthetic policies, Critical or political art.

## 1. Introducción

A lo largo de la producción filosófica de Jacques Rancière es posible poner en evidencia una voluntad recurrente por afirmar y verificar la «igualdad de las inteligencias» como reivindicación de la lógica de la emancipación, que pasa —inicialmente— por el campo de la educación en su investigación sobre los postulados de Joseph Jacotot, un singular pedagogo francés del siglo XIX (en su libro: *El maestro ignorante*), pero que, luego, atravesará de principio a fin su concepción de la política (en sus libros: *En los bordes de lo político*; *El desacuerdo. Política y filosofía*; *Momentos políticos*; *El odio a la democracia*) y desembocará en las maneras en que se puede vincular ese presupuesto de la política con la dimensión estética (*El espectador emancipado*; *El reparto de lo sensible*; *El malestar en la estética*; entre otros de sus libros en donde ha abordado temáticas propiamente estéticas).

Sus investigaciones filosóficas tienen tanto un componente histórico como uno político y reivindican, tanto las condiciones estéticas de la experiencia política, como una dimensión política de la estética, al retomar el concepto de estética entendido como un conjunto de formas de configuración del espacio político que no se limita solo a ser un conocimiento posible, sino a la configuración misma de nuestro lugar en la sociedad porque constituye un factor determinante en la manera en cómo se distribuye lo común y lo privado, y, por consiguiente, incide en la asignación de todos nosotros dentro de los asuntos comunes o, por el contrario, su exclusión o invisibilidad.

Para desembocar en este planteamiento, Rancière hace una lectura singular y crítica de algunos textos inaugurales de la filosofía política como: la *República* de Platón y la *Política* de Aristóteles, así como de la estética del siglo XVIII: la *Critica del Juicio* de Kant y las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de F. Schiller, entre otros referentes destacados que adquieren nueva posibilidades de significación y resonancias conceptuales de interés para pensar la relación entre estética y política.

En este artículo nos vamos a centrar en sus primeros trabajos, sobre todo en su libro *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987), para poder establecer de qué manera puede hablarse de una «emancipación estética» en su filosofía. Y, luego, a partir de allí, nos referiremos a las relaciones que se pueden establecer en su filosofía entre el arte, la estética y la política.

## 2. Las investigaciones en los archivos obreros

En 1981, Rancière publica *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, como resultado de un largo de proceso de inmersión en los archivos de emancipación obrera de 1830 depositados en la Biblioteca Nacional de Francia. Con esta publicación, que fue su tesis doctoral, Rancière buscaba tomar distancia de dos posturas que caracterizaban la manera usual de considerar el pensamiento obrero. Una de ellas era la marxista que asumía que la conciencia obrera sólo podía desarrollarse gracias a la ayuda del rigor de la «ciencia» marxista, que ejercía su autoridad desde una exterioridad, tal como sucedía con el althusserianismo y, la otra, era la propia de un contra-discurso que asumía que la conciencia obrera solo podía surgir de sus propias entrañas, es decir, de las formas de la cultura o de la sociabilidad popular. En ambos casos, se trataba de condenar a los dominados a una incapacidad de poder liberarse por sí mismos de su condición de dominación y de no poder ser diferentes de lo que supuestamente siempre han de ser. Es decir, a los obreros no se les permitía ser y pensar de otra forma sin una ayuda exterior autorizada que así se lo posibilitara, y, por consiguiente, se les condenaba a no poder cambiar su identidad o su dinámica social, porque quedaban impedidos de poder liberarse de la influencia a la que estaban sometidos, aun si su voluntad fuera la de querer apropiarse de otros códigos culturales y comportamentales de otras clases sociales. Se encontraban enfrentados a un dilema difícil de superar que establecía dos posibilidades aparentemente excluyentes respecto a la manera de considerar a los movimientos obreros: por un lado, la necesidad de un direccionamiento, de una ayuda externa ligada a un saber, a una «ciencia liberadora»; y, por el otro, a la exaltación de lo «auténtico», a una identidad inamovible que cabía descubrir a la manera de un sustrato inalterable de lo que era considerado como la «cultura obrera».

Aparentemente, ambas posturas no tenían nada que ver la una con la otra, pero Rancière encuentra un punto en común; que es el de obligar a los obreros

a no tener un pensamiento distinto al que debería corresponder con su modo de vida. Esto implicaba una limitación que ya poseía una larga tradición en la filosofía si nos remontamos a *La República* de Platón. En particular, al mito de los metales que Platón toma de Hesíodo y que señala que a cada clase de ciudadano se le asigna un metal de acuerdo con la función que ha de desempeñar en la ciudad: oro para los guardianes, plata para los auxiliares, y bronce y hierro, para los labradores y demás artesanos, tal como está relatado en el Libro III (415a-415d), de *La República*. Según este mito, cada cual debe circunscribir sus actividades a las que está predestinado de antemano, lo que implica desarrollar solo las virtudes acordes con su condición. Por ejemplo, el obrero no tiene tiempo para otra labor que no sea la propia de su condición. Además, no es posible transgredir ese orden rígido sin incurrir en mezclas inapropiadas. Los que poseen el tiempo, pero no poseen el metal apropiado, solo terminarán haciendo algo espurio de su pensamiento. En esto consiste el caso de los sofistas, según Platón, o de los ideólogos pequeño-burgueses, según Marx. Pero también es aplicable al caso de la condición obrera, que debería permanecer encerrada en su condición si no quiere exponerse al peligro de verse «contaminada», o de perder su especificidad al dejar de ser auténtica:

De esta manera, se completa la tesis que los modernos pensamientos de la revolución toman prestada de los antiguos pensamientos del orden: no solo los desposeídos no pueden salir por sí mismos de su desposesión, sino que los que logran salir no serán más que una clase de seres anfibios, incapaces de producir otra cosa que una falsa moneda en el país del pensamiento y prestigios engañosos en el país del trabajo (Rancière, 1983, V).<sup>2</sup>

Sin embargo, lo que descubre Rancière es algo bien distinto, porque encuentra que ciertos obreros en 1830 crean periódicos en donde divultan sus ideas, escriben poemas, conforman asociaciones o se afilian a grupos utópicos en los cuales la posibilidad de expresarse más que en un derecho se convierte en una posibilidad de emancipación. Se trata de obreros que quieren apropiarse de la palabra y de la cultura del otro. Ser, de alguna manera, sujetos «anfibios» capaces de transitar a través de las fronteras de las distintas culturas. No quieren permanecer anclados a su «cultura popular», sino más bien desean ser una población de viajeros que buscan borrar las fronteras de las clases sociales y los saberes a los cuales están supuestamente ligados de manera inexorable. Lo que querían

<sup>2</sup> Los libros de J. Rancière han sido consultados y citados en su edición original en francés. La traducción al castellano de las diferentes citas es del autor del presente artículo.

lograr, de alguna forma, era acceder a una cierta «desidentificación», deseaban ser capaces de poder despojarse de un cierto saber y de una cierta voz que los encasillaba. Querían hablar y escribir no como obreros sino como otro tipo de individuos sin una asignación identitaria prefijada de antemano. Esto será muy revelador para Rancière, y nos lo expresa de la siguiente forma:

A partir de ese momento, lo que resultó importante para mí era la crítica a todo tipo de identarismo, la idea de que no se trataba de la ideología obrera contra la ideología burguesa, la cultura popular contra la cultura ilustrada, sino que todos los fenómenos importantes como desencadenantes del conflicto ideológico y social son acontecimientos que pasan en la frontera, de fenómenos que implican barreras que uno ve y que uno transgrede, pasajes de un lado al otro (2012, 51).

Es más, Rancière considera que la gran lección de estas investigaciones dio como resultado una constatación inesperada, y es la de que la emancipación que él estudió de estos archivos obreros en la Francia de 1830 es ante todo una «revolución estética», porque se trataba de poner con ella en evidencia un proceso de «desidentificación» muy cercano a la libertad y desinterés del juicio de gusto planteado por el Kant de la *Critica del Juicio* o de Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Schiller intenta fundar la emancipación de las masas partiendo de una lectura de Kant que reivindicaba la libertad a partir de la virtualidad que todos poseemos de un gusto compartido por el libre juego que se da en la experiencia estética unitiva de la belleza. Por ello, Schiller considera que la educación del hombre, con el objetivo de resolver el problema político de una sociedad plenamente racional y libre, debe ser «estética». <sup>3</sup>

<sup>3</sup> La tesis fundamental de Schiller es el ennoblecimiento del carácter humano, planteado en el núcleo de una educación del hombre y de la humanidad para lograr un Estado o una sociedad verdaderamente racionales. Este «Estado estético», idealmente concebido por la razón, solo podrá ser llevado a cabo por el hombre moral: aquel cuyas facultades racional y sensible no estén en contradicción. De esta manera, Schiller sugiere una crítica a la razón ilustrada (la cual está fundamentada en Kant), pues ésta aún no ha llegado a dar cumplimiento al ideal de un Estado verdaderamente racional, ya que tal razón ha fallado en la práctica, aunque no en la teoría. Es de advertir que Schiller parte de principios kantianos, para superarlos. Su idea de síntesis es la belleza, la cual se funda en el *juego*, momento unitivo en el cual el ser humano es libre. A partir de la acción recíproca del *impulso sensible* o material y el *impulso formal* o racional, Schiller concibe el *impulso de juego*, principio de acción de la belleza. Este impulso de juego engloba al impulso sensible y al racional en un movimiento dialéctico que los suprime y conserva a la vez. Schiller define el objeto del *impulso de juego* como *forma viva [lebende Gestalt]*, belleza en el ámbito de la experiencia.

Veamos, a continuación, cuáles son las aportaciones de Rancière en lo que tiene que ver con la educación propiamente dicha, dado que nos permitirá comprender su propuesta «emancipatoria» en términos intelectuales.

### 3. Las lecciones del «maestro ignorante»

En *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987), Rancière presenta las tesis de un singular y extravagante pedagogo francés de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, Joseph Jacotot (1770-1840), quien postuló un principio de «emancipación intelectual» que tendrá importantes consecuencias en su propio planteamiento filosófico y político. Tanto es así que podemos llegar a afirmar que la postura política de Rancière, en su nivel más fundamental, a partir de ese momento, terminará siendo profundamente «jacobista», en cuanto siempre asume la verificación de la igualdad de las inteligencias como un necesario punto de partida y un reiterado *leitmotiv* que debe ser tenido en cuenta si se quiere abordar la dimensión política de toda acción humana.

Este libro se desarrolla en dos niveles; uno que tiene que ver con la figura de Jacotot como personaje histórico, pedagogo, individuo polifacético y activo protagonista de las ideas revolucionarias de comienzos del siglo XIX, y, el otro, que consiste en la apropiación política que hace Rancière de ello, a manera de una propuesta filosófica que entrelaza los aspectos pedagógicos, junto con una novedosa concepción de la educación, con su preocupación por la emancipación, la igualdad y una concepción de la política como *disenso*<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> El *disenso* para Rancière, no es la confrontación de los intereses o de las opiniones, es más bien la manifestación de una distancia-brecha [écart] de lo sensible con respecto a sí mismo. En el caso del *disenso político*, los interlocutores no han sido constituidos de antemano, al igual que el objeto o la escena de la discusión, porque quien hace ver su pertenencia a un mundo común que el otro no ve, no puede hacer uso de la lógica implícita de ninguna pragmática de la comunicación. Esto significa que el *disenso* implica una «re-configuración» del orden que determina que no hay lugar para los que no forman parte de él, para los que son excluidos del orden de la dominación que impone la negación de la política y, por consiguiente, plantean la supresión de la igualdad, legitimando así un orden policial. El *disenso* está en el núcleo de la política en términos rancierianos, como interrupción del orden y la lógica policial. En el caso de la dimensión estética, el *disenso*, no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diferentes régimenes de sensorialidad. A partir del *disenso* el arte, en el régimen estético, toca a la dimensión política.

Veamos brevemente en qué consistió la experiencia de la cual partió Jacotot para descubrirse a sí mismo como «maestro ignorante». En 1818, en la Universidad Católica de Lovaina, en Bélgica, Jacotot debía enseñar francés a unos alumnos que no sabían ni una palabra de este idioma, dándose el caso que él mismo tampoco tenía idea de flamenco (holandés). Forzado por la situación, se le ocurrió la idea de proponerles que leyieran una edición bilingüe que se publicó en esa época, en Bruselas *Las aventuras de Telémaco*, una novela política de François Fénelon (1651-1715) basada en *La Odisea* de Homero. Invitó a los estudiantes a que leyieran el texto en francés apoyándose en la traducción que aparecía en el libro. Debían memorizar frases y luego compararlas con la versión flamenca. Después, los animó a que escribieran sus reflexiones en francés. Para su sorpresa, el progreso fue increíble. Sin ayuda alguna, los estudiantes comenzaron a dominar las reglas básicas del francés, llegando incluso a ser capaces de componer algunos textos breves en ese idioma.

Lo interesante a resaltar es que su experiencia pedagógica estableció, de manera inesperada y paradójica, la posibilidad de aprender sin un maestro que diera explicaciones, es decir, sin la necesidad de alguien que trasmita su conocimiento, su saber, a alguien que se supone que no lo posee. Esta postura que aparentemente tiene visos de «anti-magisterio» (Cfr. Cerletti, 2003) no significa, sin embargo, que se deba prescindir completamente de un maestro, sino que su función como «maestro ignorante» ha de ser completamente diferente a la que asume tradicionalmente un «maestro explicador». Porque lo que evidencia Jacotot es que cualquiera es capaz de aprender lo que quiera, tal como nos ha sucedido a cada uno de nosotros con el aprendizaje de la lengua materna. Esta es la lección que propone un maestro que no utiliza la «explicación» como «método pedagógico», porque con el método explicativo siempre se ha de perpetuar el abismo, la diferencia irreductible, entre quienes saben y pueden explicar; y aquellos que han de aprender y obedecer. El que explica algo y luego controla la fidelidad de lo «aprendido» es para Jacotot un «embrutecedor», alguien que no emancipa, sino que ubica al estudiante en un mundo de rangos y jerarquías preestablecido. Mientras que lo que se enseña cuando se utiliza un método emancipador es a usar la propia inteligencia. Lo que pretende «ignorar» el «maestro ignorante» es la distancia que separa a los que saben de los que no saben, aquella separación que crea una diferencia insuperable entre el maestro y sus estudiantes.

A partir de esta experiencia, Jacotot llegó a proponer una reforma radical de los métodos de enseñanza, formulando un método de «enseñanza universal» capaz de «emancipar las inteligencias», y que llegó a denominar sistema

*panecástico*, basado en cuatro principios: a) todos los hombres poseen igual inteligencia; b) cada hombre tiene la capacidad de instruirse a sí mismo y puede lograr todo lo que quiere; c) se puede enseñar lo que se ignora; d) todo está en todo.

De acuerdo con esta propuesta pedagógica la función del maestro emancipador es la de plantearle al alumno un desafío del que no pueda salir más que por sí mismo. Y esta posibilidad de emancipación en la enseñanza está relacionada con un triple cuestionamiento que le ha de hacer el maestro constantemente al alumno: «[...] y tú... ¿qué ves?, ¿qué piensas?, ¿qué harías?» (Rancière, 1987, 43), insistiendo siempre a la exhortación al ¡tú puedes! De esta manera, toda la práctica de la enseñanza jacotista se resume en la pregunta: ¿y tú, qué piensas? Todo el poder de este tipo de enseñanza radica en la conciencia de emancipación que la enseñanza actualiza en el maestro y suscita en el alumno. (Cerletti, 2003, 148).

Sin embargo, la paradoja del maestro emancipador es que emancipa sin constituirse él mismo en un líder o en un guía, sino que lo hace apostando a que cada uno puede hacerlo por sí mismo:

La tremenda osadía o pretensión de insinuar que se puede «enseñar lo que se ignora», mucho más que manifestar un absurdo didáctico, tiene una intencionalidad filosófica y política crucial. Expresa la potencia del pensamiento y la posibilidad que tienen *todos* de construir lo nuevo (Cerletti, 2003: 148).

Esto es importante de resaltar, puesto que si se quiere hacer una apuesta por una «política progresista» (en términos de querer que los dominados se conviertan en actores de su propia historia), sería difícil de hacerlo sin partir de la igualdad que instaura la presuposición de la verificación de las inteligencias. Sin esta igualdad se impediría pensar en la posibilidad de participación de los dominados en el reordenamiento de las relaciones políticas, económicas y simbólicas de una sociedad al serles negadas, desde el comienzo, sus capacidades para convertirse en actores de su propia historia.

Presuponer la desigualdad de las inteligencias y querer la emancipación de los dominados en un mundo común sería un contrasentido (Cfr. Rueff, 2013). Por eso es necesario no colocar a la igualdad como un objetivo a alcanzar partiendo de la desigualdad, sino que más bien es necesario comenzar con la igualdad, con ese mínimo de igualdad sin el cual ningún saber se transmite, ninguna orden se

ejecuta, y trabajar para ampliarla indefinidamente, dado que quien parte de la desigualdad puede estar seguro de encontrarla al final del camino.

#### 4. El trabajo poético de traducción de *El espectador emancipado*

Lo interesante a destacar son las consecuencias en el campo estético de lo que hemos venido abordando. En este sentido, en *El espectador emancipado* (2008), Rancière enfatiza que la emancipación intelectual en el campo del teatro<sup>5</sup> y de las artes en general también implica partir de esta presuposición de la igualdad en términos de «verificación de la igualdad inteligencias», en la medida en que cada individuo aprende todas las cosas de la misma manera como ha aprendido la lengua materna: observando y comparando un signo con un hecho, un signo con otro signo. Se trata de una labor incesante de *traducción* que procede por comparaciones y figuras para comunicar las aventuras intelectuales de cada cual y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. Un acto de «traducción» que implica una dimensión poética, puesto que requiere un acto de composición y recomposición.

Este es el rol activo que adopta quien es espectador ante una obra teatral o artística en general. Porque quien comúnmente es considerado como un sujeto «pasivo», un simple espectador, tiene la capacidad de traducir —a su manera muy particular— aquello que él o ella percibe de lo que ve, de ligarlo a su aventura intelectual singular, así no lo parezca. Es esto lo que lo hace igual a sus semejantes, aunque la aventura intelectual de alguien en particular no se parezca necesariamente a ninguna otra.<sup>6</sup> Es el poder común de la *igualdad de las inteligencias*

<sup>5</sup> Es importante aclarar que para Rancière el teatro, o más bien lo que él denomina el «espectáculo teatral», no se limita solamente al teatro propiamente dicho, sino que incluye otras formas de espectáculo como la acción dramática, la danza, la performance artística, la mímica o cualquier otra forma de espectáculo que implique la presentación de cuerpos en acción frente a un público reunido.

<sup>6</sup> Una reforma del teatro buscó en la primera mitad del siglo XX que tanto la escena como la actuación pudieran establecer una mediación que permitiera evitar los aspectos negativos del «espectáculo» y diera paso a los aspectos positivos del «verdadero teatro». Con ello, se pretendía que los espectadores adquirieran las capacidades requeridas para dejar de ser espectadores y pudieran convertirse en agentes «reales» de una práctica colectiva que eliminaría la alienación y permitiera una identificación plena, sin engaños, con lo representado. Esto lo plantearon, cada uno a su manera, tanto el teatro épico de Bertolt Brecht, como el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud.

la que une a los individuos y los hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aunque los mantenga separados los unos de los otros en una sala de teatro o en la vida cotidiana, en general. Se trata de lo que llama Rancière la «capacidad de los anónimos», la capacidad que hace que cada uno de nosotros sea igual a cualquier otro/otra. Se trata de una capacidad que se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones.

Lo que nuestras actuaciones verifican —ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de apreciarlo— no es nuestra participación en un poder encarnado de la comunidad. Está en la capacidad de los anónimos, la capacidad que hace que cada uno (a) sea igual a cualquier otro (a). Esta capacidad se ejerce por medio de un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones (Rancière, 2008, 23).

Este trabajo poético de traducción está en el núcleo de todo aprendizaje que parte de una práctica emancipadora que ignora la distancia «embrutecedora», establecida por la desigualdad de las inteligencias, tal como lo vimos al abordar *El maestro ignorante*, en cuanto que reta a la enseñanza que reafirma la propia incapacidad, y con ello su presupuesto de la desigualdad de las inteligencias, lo cual es reafirmado por el prejuicio que considera que la palabra es lo contrario de la acción, y que establece contraposiciones entre: mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad. Dualidades que establecen una división, un reparto de lo sensible, una distribución a priori, de esas posiciones y de las capacidades ligadas a ellas. Estableciendo y reafirmando una desigualdad, una distancia irreductible, entre aquellos que poseen una capacidad y aquellos que no la poseen. Todo lo contrario de lo que plantea Rancière basándose en los planteamientos de Jacotot, porque ambos —tanto el pedagogo del siglo XIX, como el filósofo contemporáneo— consideran que la emancipación comienza cuando se vuelve

---

Lo que propone Rancière es diferente porque se cuestiona esta reforma teniendo en cuenta lo planteado en su libro *El maestro ignorante*, y se pregunta si es posible la inversión de los términos entre lo que considerado como pasivo y lo que es considerado como activo en la escena teatral, en la medida en que sospecha que puede ser la voluntad de querer suprimir la distancia entre el espectador y la puesta en escena la que termina por generar la «distancia» tan criticada. Esto porque la pretendida «inactividad» del espectador depende de una división de lo sensible previa que establece una diferencia entre términos prestablecidos de antemano. Todo espectador es un actor de su propia historia, y al revés, todo actor, todo ser humano en acción también es un espectador potencial de su propia historia: En esto consiste una actitud emancipadora que permite intercambiar las relaciones entre lo activo y lo pasivo, entre la palabra y la acción, y poner en duda la identificación superficial que se establece generalmente entre la escucha, la mirada y la pasividad.

a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones entre el decir, el hacer y el ver pertenecen a una estructura de dominación y de sujeción. La emancipación comienza cuando se comprende que mirar también es una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones, porque al mirar activamente el espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares.

Todo espectador es de por sí un actor de su propia historia, y al revés: todo actor, todo hombre de acción, es susceptible de ser también espectador de la misma historia. Es eso lo que ocurrió con los obreros que abordó Rancière en *La noche de los proletarios*, porque ellos también eran espectadores y visitantes en el seno de su propia clase. Eran, a la vez, protagonistas, testigos y propagandistas de sus deseos de emancipación al dedicar sus noches a actividades distintas a su condición obrera, a actividades más afines a lo que podría ser considerada como una actividad artística o intelectual. Con los relatos y testimonios que Rancière encontró en los archivos de esa época en forma de cartas, panfletos, crónicas, poemas, reflexiones, se evidencia que estos obreros estaban reformulando las relaciones establecidas, en términos del «reparto de lo sensible» que determinaba lo que debían ver, hacer y hablar. Al hacerse espectadores y visitantes, estos obreros transformaron el reparto de lo sensible que establece que aquellos que trabajan no tienen tiempo para estar en otro lugar, según el modelo platónico, planteado en *La República*.

Esta *emancipación social* fue también una *emancipación estética*, una disconformidad con las maneras de sentir, de ver y de decir que determinaban la identidad obrera en el orden jerárquico que definía un orden anterior preestablecido.

La emancipación social fue al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban a la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de la estética, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha configurado el núcleo de la emancipación obrera (Rancière 2008, 41).

Por consiguiente, Rancière considera que esta cercanía entre lo social y lo estético puede ponerse en evidencia en sus investigaciones en los archivos obreros de la primera mitad del siglo XIX, como el núcleo central de la emancipación obrera, porque implicó el desorden de clases y de identidades que la visión

sociológica del mundo niega en nombre del orden y de la constitución misma de su legitimidad como saber en el siglo XIX. En este sentido, para Rancière, la emancipación tiene que ver con el desmantelamiento de un determinado tipo de *reparto de lo sensible*, es decir, con una transformación de aquello que se puede ver, pensar y decir en determinado momento. Lo que constituye una «estética de la política».

Pasemos ahora, para finalizar, a las posibilidades políticas que pueden ofrecer el arte «crítico» o político en esta perspectiva.

## 5. Las posibilidades políticas del «arte crítico»

Para Rancière, no existe el arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. Todo arte supone una determinada «división de lo sensible» [*partage du sensible*]<sup>7</sup> que lo liga a una determinada forma de política. Y la estética es tal división:

No hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. No hay arte sin un cierto reparto de lo sensible que lo vincule a una determinada forma de política. La estética es tal reparto (Rancière, 2004, 63).

Tampoco el arte es el concepto común que reúne las diferentes artes. Es el dispositivo que las ofrece a la vista:

---

<sup>7</sup> Para Rancière, la «división de lo sensible» o «reparto de lo sensible» [*partage du sensible*] concierne directamente a lo político en términos de una «estética primera» o «estética de la política». Él hace esta afirmación partiendo de la definición aristotélica de ciudadano, la cual asume este último como aquel individuo que hace parte tanto del hecho de ser gobernado como de la posibilidad de gobernar: pero lo que Rancière precisa es que antes de esta división existe otro reparto anterior, y es el que determina quienes quedan dentro y quienes quedan fuera de este reparto. Es decir, se determina *a priori* quienes van a «compartir» el reparto y quienes quedan fuera al no quedar incluidos inicialmente en esta división que da la posibilidad de participar en el gobierno de los asuntos comunes. Un reparto de lo sensible establece, entonces, al mismo tiempo, un común compartido y las diferentes partes que lo componen. Y este reparto de las partes y de los lugares se fundamenta sobre una distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad de los cuerpos que determinan la manera misma según la cual un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros son parte de ese reparto.

De hecho, el «arte» no es el concepto común que unifica las demás artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y «pintura» no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. [...] [L]o que el «arte» en singular designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y lo que une la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez, material y simbólica, de un cierto espacio tiempo, de una suspensión de las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière, 2004, 36).

Y, a su vez, el arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. Ni tampoco es político por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Más bien es político por lo siguiente:

La distancia que [el arte] toma respecto a sus funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio. [...] [L]o propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma como el arte tiene que ver con lo político (Rancière, 2004, 37).

Para entender esto es importante tener en cuenta que para Rancière la política no es el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Es más bien la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia de objetos planteados como comunes y dependientes de una decisión común, a la vez que es también la configuración de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos. La política consiste en la reconfiguración del reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad y en la introducción de sujetos y objetos nuevos; funciona como «interrupción» que hace visible aquello que no lo era, y que posibilita que sean entendidos como seres hablantes aquellos que no eran percibidos sino como seres que solo emiten ruido y no un lenguaje<sup>8</sup>. Este trabajo de «disensos» constituye una *estética de la política*.

<sup>8</sup> Rancière cita en repetidas ocasiones, a lo largo de sus textos, el primer libro de la *Política*, (I, 1253a), en donde Aristóteles hace una distinción entre el ser humano y los demás animales en relación con su posesión del lenguaje: «La razón de que el hombre sea un ser social, más que cualquier abeja y que cualquier otro animal gregario, es clara. La naturaleza, pues, como decimos, no hace nada en vano. Solo el hombre, entre los animales, posee la palabra [*logos*]. La voz [*phoné*] es una indicación del dolor y del placer; por eso la tienen también los

La política surge cuando los que «no tienen» el tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que sus bocas emiten también una palabra que enuncia lo común y no sólo una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, esta distribución y recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo llamo un reparto de lo sensible (Rancière, 2004, 38).

De esa manera, el concepto de «reparto de lo sensible» es central para abordar la relación entre estética y política en la filosofía de J. Rancière. Se trata de un concepto que posee un carácter polisémico que se evidencia en la definición dada por el propio autor<sup>9</sup>:

---

demás animales. (Ya que por su naturaleza han alcanzado hasta tener sensación del dolor y del placer e indicarse estas sensaciones unos a otros). En cambio, la palabra existe para manifestar lo conveniente y lo dañino, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio de los humanos frente a los demás animales: poseer, de modo exclusivo, el sentido de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, y las demás apreciaciones. La participación comunitaria en éstas funda la casa familiar y la ciudad (Aristóteles, *Política*, I, 1253a)”. El análisis de este pasaje implica, para Rancière, la necesidad de centrarse en la especificidad con la que define Aristóteles al ser humano como animal que posee la palabra [*logos*], lo cual lo diferencia y le da una preeminencia frente a los demás animales que sólo poseen el grito o el ruido (o por lo menos consideramos que emiten «ruidos», dado que como seres humanos los consideramos de esta forma, incluso en el caso de animales altamente desarrollados —delfines, ballenas, primates, etcétera—, lo cual no tiene que ser necesariamente cierto en términos de comunicación animal). Esta condición de posesión del logos, de la palabra que manifiesta, frente a la simple voz [*phone*] que no significa, sino sólo indica, va a constituir una diferencia radical que será determinante para definir lo político.

<sup>9</sup> Para una mayor comprensión del término es importante precisar que la palabra francesa «partage» posee varios significados que requieren ser conocidos y que suelen perderse en la traducción a otros idiomas al tener que optar por uno ellos en detrimento de su pluralidad semántica que la hace interesante desde el punto de vista filosófico. Un ejemplo de ello es el título de su libro homónimo: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, el cual se traduce como *El reparto de lo sensible. Estética y política* o, a veces, simplemente como *La división de lo sensible*, dejando así de lado la acepción ligada al compartir algo que es común. Lo que cabe resaltar aquí es que la palabra *repartición* o *reparto* es menos pasiva que la palabra *división*, porque esta última implica una operación que al ser realizada queda fijada y no se puede modificar, mientras que un reparto puede estar en permanente distribución, porque puede estar actualizándose constantemente. Algunas traducciones que se pueden encontrar en Internet también optan por el término distribución, quizás por la influencia de la versión en inglés de Gabriel Rockhill, quien tradujo *Le partage du sensible* como *The Distribution of the Sensible* para la versión de las ediciones Continuum del año 2004.

Llamo *reparto de lo sensible* al sistema de evidencias sensibles que hacen visible al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible establece, entonces, al mismo tiempo, un común compartido y las diferentes partes que lo componen. Este reparto de las partes y de los lugares se fundamenta sobre una distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan la manera misma según la cual un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros son parte de ese reparto (Rancière, 2000, 12. Las cursivas son nuestras).

Para Rancière, existe una *estética de la política* como «reparto de lo sensible» porque la política según él no es considerada como un asunto de leyes o constituciones, sino más bien como la configuración del «tejido sensible de la comunidad», por el cual las leyes y las constituciones adquieren sentido: «¿Qué objetos son comunes? ¿Qué sujetos son incluidos en la comunidad? ¿Qué sujetos son capaces de ver y expresar lo que es común? ¿Qué argumentos y prácticas son considerados como argumentos y prácticas políticas? Y así sucesivamente» (Rancière, 2009, 8-9).

Pero, al respecto, lo que resulta escandaloso para la filosofía política es que la política no posea un fundamento propio que legitime el orden social. Lo cual es lo mismo que decir que no existe un orden natural o divino que determine o legitime, en términos de un *arkhé*, o principio último, la jerarquía del orden social. Si existe algo semejante a ello es porque a lo largo de la historia este fundamento ha sido inventado, ha sido impuesto como resultado de una mentira colectiva que postula una «naturaleza social» para darle a la comunidad su supuesta legitimidad en términos tanto de fundamento de la política, de ordenamiento social «natural», como de legitimidad de mando para ejercer el dominio de unos pocos sobre los demás; incluso con el argumento de lograr el bienestar de la colectividad.

La falta de *arkhé*, o más bien la ruptura de un supuesto *arkhé*, es un tema recurrente en el pensamiento político de Rancière. Y esto es así porque la política, para él, más que una relación entre individuos entre sí o entre individuos y la comunidad, tiene que ver con el recuento, el cálculo erróneo de las «partes» que conforman dicha comunidad. Se trata de un cálculo político que se basa en un excedente, en un suplemento, que no es tenido en cuenta por la «lógica

policial»<sup>10</sup> que solo cuenta las partes preestablecidas, supuestamente «reales», es decir, aquellas que han sido identificadas de antemano por medio de criterios que únicamente asumen cierto tipo de diferencias: de origen, de funciones, de intereses, etcétera. Y este excedente, esta parte suplementaria de la comunidad que no es tenida en cuenta por el orden policial es el pueblo, el *demos*, que tiene una doble significación porque puede ser asumido tanto como la comunidad en su conjunto o como una parte, una división de la comunidad:

El fundamento de la política no es en efecto más convención que naturaleza: es la ausencia de fundamento, la pura contingencia de todo orden social. Hay política simplemente porque ningún orden social está fundamentado en la naturaleza, ninguna ley divina organiza a las sociedades humanas (Rancière, 1995, 36).

Por este motivo la relación entre estética y política, en Rancière, puede establecerse a partir de una «estética de la política». Pero, además, también puede plantearse como una determinada forma de «política de la estética», es decir, entendida esta última como la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible y en su configuración, en las maneras como recortan espacios y tiempos; sujetos y objetos; delimitan lo que es común y lo que es individual.

Por tanto, arte y política no son dos realidades autónomas, independientes y separadas acerca de las cuales cabe preguntarse si deben ser puestas en relación, sino que más bien son formas de división y/o reparto de lo sensible, dependientes, a su vez, de un régimen específico de identificación y pensamiento del arte<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Lo que llama Rancière *la policía* o la *lógica policial* es la organización de la sociedad como un todo que es divisible en partes que corresponden a lugares sociales, funciones, competencias y maneras de ser definidos de antemano. Es la concepción del gobierno como la gestión de esta totalidad social por aquellos que son considerados como «calificados» para hacerlo, lo cual depende en gran parte de los sondeos de opinión y de una lógica del consenso, sin presuponer un vacío o un suplemento, sino una totalidad conformada por partes prestablecidas y definidas de antemano.

<sup>11</sup> Para Rancière, no hay «arte» sin un régimen de identificación y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Cada tipo de régimen de identificación del arte permite autonomizar las diferentes artes de otras actividades humanas, a la vez que las vincula a un orden histórico determinado en el cual se dan, en términos generales, unas maneras de hacer y un tipo particular de ocupaciones que se relacionan con ellas en términos de prácticas artísticas,

porque: «No siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder. De la misma manera que no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro, danza» (Rancière, 2004, 36). Es decir, que lo político no es propiamente una idea de la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte sino, más bien, una condición inherente al arte mismo en su experimentación, en su vivencialidad, donde la pasividad del espectador se ve modificada por la incursión del «actor» en términos de «actor-spectador». Para que esta experiencia pueda llevarse a cabo es necesario crear un dispositivo o una estrategia que se relacione con la re-partición o la re-distribución de lo sensible. Tal re-distribución o re-partición de lo sensible trae consigo una nueva manera de ver el mundo del arte y una reelaboración de las geografías del poder, donde el *sensorium* ya no sería exclusividad ni privilegio de unos pocos sino una extensión de la esfera humana y por ende de todos los sectores sociales. En este sentido, la distancia entre varias esferas de la cultura —la de élite y la de masas o popular, por ejemplo— queda superada (Cfr. Arcos-Palma, 2009).

Por eso, para Rancière, el *arte crítico* o *político* debe transformar al espectador en un actor, en un activista que haga de su experiencia estética un medio para actuar y cambiar su contexto inmediato. Con lo cual dejaría de ser simplemente un agente pasivo que recibe sensaciones estéticas; para pasar, luego, a ser un agente que se atreve a cuestionarlas. En este sentido, un arte que solamente esté enmarcado en una postura «esteticista» deja de lado todo punto de vista crítico, porque el *arte crítico*, en su formulación más general, se propone generar conciencia de los mecanismos de la dominación para convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la postura de Rancière va más allá de un mero efecto de comprensión, puesto que los explotados rara vez han tenido la necesidad de que les sean explicadas las leyes de la explotación: «Porque no es la incomprendición del estado de

---

porque las pone en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. De esta forma, Rancière especifica tres regímenes de identificación de lo que ha sido denominado «arte» en la tradición occidental: el primero es el *régimen ético de las imágenes*, el segundo es el *régimen poético*, también llamado *mimético* o *representativo* y, el último —y en el cual nos encontramos actualmente— es el *régimen estético de las artes*.

Con este planteamiento de los regímenes del arte, Rancière modifica la manera usual de definir la relación entre arte y política, porque establece que existe una *estética de la política*, en la medida en que la política construye mundos sensibles uniendo palabras e imágenes y determina espacios y tiempos particulares de participación. También, lo que conocemos como arte conforma una *estética* propia al plantear un recorte de: los lugares y los tiempos, de los modos de exposición de los cuerpos, de las formas, de las palabras, de los movimientos y de las imágenes que construyen mundos comunes.

cosas existente el que alimenta la sumisión de los dominados, sino la falta de confianza en su capacidad de poder transformarlo» (Rancière, 2004, 65)<sup>12</sup>.

Lo que Rancière le cuestiona al *arte crítico contemporáneo* es el modelo a partir del cual plantea su «eficacia», porque si bien parte de una voluntad de querer denunciar los mecanismos de la dominación, lo hace a partir de una eficacia contradictoria que limita su rebeldía, al no proporcionar una perspectiva de emancipación, sino sólo una transformación «sígnica de las cosas». Se trata de un «modelo pedagógico de la eficacia del arte» que se dio de manera ejemplar en la escena teatral clásica, en la cual se pretendía aleccionar al público, a través de las formas de la ficción, sobre los comportamientos humanos, haciendo énfasis en sus defectos o en algunas de sus virtudes. El espectador teatral asistía, así, a una obra que le enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas (*El tartufo* de Molière), a valorar la tolerancia y a rechazar el fanatismo (*El fanatismo o Mahoma*, de Voltaire), etcétera. Y esta lógica causal, que subyace en este modelo mimético teatral del siglo XVIII —y que Rousseau denunció (Rousseau, 2009)—, todavía está presente en la actualidad, en la medida en que aceptamos que lo que vemos en una película, en una escena de teatro, en una exposición fotográfica o en una instalación artística contemporánea son las señales sensibles de un determinado estado de cosas que suceden en el mundo y que son presentadas por la voluntad de un autor, y que el efecto que produce en nosotros nos hace rebelarnos frente al orden establecido, aunque ya no creamos en la corrección de nuestras costumbres por medio de la recepción dramatúrgica.

Sin embargo, al igual que sucede con la definición de los tres regímenes de identificación y pensamiento del arte, para Rancière, existe otra manera de pensar la eficacia del arte ligada al régimen estético. Se trata de la «eficacia estética» consustancial al régimen estético, según la cual se da una suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de

<sup>12</sup> Sin embargo, es necesario aclarar que el arte no es político para Rancière por los mensajes o los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. Tampoco lo es por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.

Entonces, la condición política del arte no está ligada necesariamente a su «compromiso social», a los mensajes que transmite sobre una determinada situación o a su toma de partido por algún tipo de lucha social, sino más bien por la apuesta estética que establece al proponer otro «reparto de lo sensible» diferente al imperante o predominantemente aceptado.

un efecto determinado sobre un público en particular. Se trata de la eficacia de una *desconexión*, y es a lo Rancière también le da el nombre de *disenso*, el cual no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos sino más bien el conflicto, la diferencia, que se puede establecer entre diferentes regímenes de sensorialidad.

Entonces, para Rancière, un *arte crítico* o *político* es aquel que más que revelar las formas y relaciones de poder, lo que hace es modificar las líneas divisorias entre los regímenes de representación sensibles. Por ejemplo, Rancière ubica en el régimen de la «ficción», haciendo uso de las palabras y las imágenes, situaciones que el régimen dominante de la información nos presenta de manera consensuada como único registro de lo real. En el *arte crítico contemporáneo* esto se da de acuerdo con las siguientes dos condiciones que pasamos a exponer.

La primera, se relaciona con la etimología misma de la palabra crítica que se refiere a la separación, a la división, de acuerdo con la cual el arte crítico es aquel que es capaz de establecer una separación en el tejido consensual de lo real, y que, por consiguiente, desdibuja las líneas divisorias que separan los diferentes ámbitos y formas que configuran lo existente. Por ejemplo, un caso sería el de desdibujar la separación entre documental y ficción, otro, sería el de proponer nuevas maneras de distribuir los lugares, o propiciar su transformación, a partir de la reestructuración de las fronteras materiales y simbólicas que los definen.

La segunda condición estaría ligada a la de un arte capaz de asumir los límites propios de su práctica, y que se niega a controlar y anticipar su efecto, es decir, un arte que tiene en cuenta la separación estética con la que se puede producir efectos.

En ambos casos se trata de un arte capaz de proponer imágenes visuales y/o audiovisuales con el propósito de contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo, planteando —a la vez— una interrogación constante sobre las formas y las potencialidades del arte mismo.

## Conclusiones

En la filosofía de J. Rancière se ofrece una interesante posibilidad de redefinición y problematización de la dimensión política y su relación con la educación, la estética y el arte. Lo cual se encuentra vinculado con el propósito de afrontar la sensación y la actitud de impotencia generalizada que se pone de manifiesto en la falta de propuestas que permitan superar las dificultades de nuestro presente,

y que se hace tangible en el debilitamiento, e incluso en la desaparición, de un pensamiento crítico que pueda generar alternativas filosóficas respecto al funcionamiento casi hegemónico del modelo económico del capitalismo avanzado a nivel mundial y de las diferentes variantes de políticas neoliberales que lo acompañan. En este sentido es en el que hay que asumir, en toda su radicalidad, su postura de asimilar el fracaso del proyecto crítico de la modernidad a través de la revalorización del pensamiento y de las artes para recomponer el mundo. Es necesaria una «emancipación estética» que suponga una nueva forma de considerar la articulación entre política y estética.

En su propuesta de un «espectador emancipado», Rancière se pregunta si acaso el afán de hacer que el espectador deje de ser espectador no conlleva, en definitiva, una profundización en el abismo existente entre el artista y su público, entre los que proponen una acción artística y aquellos que la presencian «pasivamente», entre aquellos que supuestamente saben y se inventan una estrategia artístico-pedagógica y aquellos que no saben, y simplemente contemplan. Con esto, Rancière asume el aprendizaje que propone la práctica emancipadora del denominado «maestro ignorante» como un trabajo «poético de traducción», especificando que esto se logra porque lo que «ignora» el maestro ignorante es justamente ese abismo, supuestamente infranqueable, entre su saber y el de sus alumnos, porque, en el caso de haber aceptado esta distancia como punto de partida, estaría estableciendo y perpetuando una desigualdad: la «desigualdad de las inteligencias».

Rancière considera, más bien, que todo espectador es un actor de su propia historia, y al revés, todo actor, todo ser humano en acción, también puede llegar a ser un espectador potencial de su propia historia. En esto consiste una actitud emancipadora que permite intercambiar las relaciones entre lo activo y lo pasivo, entre la palabra y la acción, al poner en duda la identificación superficial que se establece generalmente entre la escucha, la mirada y la pasividad.

Este planteamiento filosófico tiene relevancia en un contexto contemporáneo en donde es importante volver a pensar la estética y su dimensión política para hacer frente a un mundo cada vez más consensual donde el *disenso*, esencial a la política, se ve opacado por un exceso de visibilidad propio de los medios de comunicación y de unas sociedades del espectáculo y de la «diversión programada».

De esta manera, la reconfiguración del espacio que opera la política efectúa en su pensamiento una acción de apertura que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación y la transformación de ciertos «ruidos» en discursos, tal como lo proponen sus análisis basados en los archivos obreros de finales del siglo XIX de su libro *La noche de los proletarios*. Lo cual se relaciona con el hecho de que para este filósofo la política implica la «división» o «reparto de lo sensible» y, más específicamente, la «reconfiguración de la división de lo sensible», en la medida en que introduce sujetos y objetos nuevos, hace visible aquello que no lo era, permite escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran tenidos en cuenta como tales.

## Bibliografía

- ARCOS-PALMA, R. (2009). “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”. *Revista Nómadas* (31), 139-155.
- ARISTÓTELES (1988). *Política*. (Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez). Madrid: Gredos.
- CERLETTI, A. (2003). “La política del maestro ignorante: la lección de Rancière”. *Revisita Educación y Pedagogía* (36), 145-151.
- CORNÚ, L. y VERMEREN, P. (Eds.) (2006). *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*. París: Horlieu. (Actas del coloquio de Cerisy de 2005 dedicado a la filosofía de J. Rancière).
- DERANTY, J.-Ph. (Ed.) (2010). *Jacques Rancière Key Concepts*. Durham: Acumen.
- GALENDE, F. (2012). *Rancière: una introducción. El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*. Buenos Aires: Quadrata.
- PLATÓN (2013). *La República*. (Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano). Madrid: Alianza.
- RANCIÈRE, J. (1981). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. París: Fayard.
- (1983). *Le philosophe et ses pauvres*. París: Fayard.
- (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París: Fayard.
- (1995). *La Mésentente. Politique et philosophie*. París: Galilée.
- (2000). *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. París: La Fabrique.
- (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.

- (2004). *The Politics of Aesthetics. The distribution of sensible* (Traducción al inglés de *Le partage du sensible* de G. Rockhill). Londres y Nueva York: Continuum.
- (2008). *Le spectateur emancipé*. París: La Fabrique.
- (2009). “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”. *Critical Inquiry*, 36 (2), 1-19.
- (2012). *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. París: Bayard.
- ROUSSEAU, J.-J. (2009). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- RUEFF, J. (2013). «Contribution de la théorie de Jacques Rancière à l'analyse des pratiques démocratiques en ligne». *Où [en] est la critique en communication ?* (Coloquio internacional en el marco 80<sup>a</sup> congreso de la Asociación francófona para el saber (Acfas), Montréal, Québec, Canada, 7-11 mayo 2012). Retrieved Junio 11, 2020, from <http://www.gricis.uqam.ca/actes/acfas2012/articles/kane.pdf>.

Recibido: 12/07/2020

Aceptado: 12/09/2020

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

