



Estéticas y políticas en la composición de disensos en escenas polémicas desde el pensamiento de Jacques Rancière

Aesthetics and Politics in the Composition of Dissensus in Polemical Scenes from the Thought of Jacques Rancière

Ângela Cristina Salgueiro Marques
Marco Aurélio Máximo Prado
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMEN

Este artículo realiza una lectura de algunas de las obras de Rancière, destacando su método de producción de una escena polémica y la forma en que la invención ficcional juega un papel importante en su experimentación crítica. En la escena, imágenes, documentos, narrativas, existencias y objetos se articulan y yuxtaponen no para ser explicados, codificados o representados, sino para dar lugar a arreglos que permitan otras formas de apareamiento político. Tal apareamiento no se reduce a la visibilidad, sino que implica una ruptura con la previsibilidad de la racionalidad consensual, creando una narrativa disidente. Aparecer es otra forma de pensar y realizar una distribución y organización de cuerpos y capacidades, cuestionando las posiciones ya marcadas y distribuidas. El artículo destaca cómo la escena polémica realiza un desmontaje de explicaciones predecibles, desplazando consensos y ofreciendo un imaginario antijerárquico en el que conviven múltiples tiempos, espacios y existencias.

Palabras clave: **Escenas polémicas; Política; Estética; Jacques Rancière**

ABSTRACT

This article undertakes a reading of some of Rancière's works, highlighting his method of producing a polemical scene and the way in which fictional invention plays an important role in his critical experimentation. In the scene, images,

documents, narratives, existences, and objects are articulated and juxtaposed not in order to be explained, codified or represented, but to give rise to arrangements that allow for other forms of political appearance. Such appearance is not reduced to visibility but implies a rupture with the predictability of consensual rationality, creating a dissident narrative. Appearing is another way of thinking and performing a distribution and organization of bodies and capacities, questioning the already marked and distributed positions. The article highlights how the polemic scene performs a dismantling of predictable explanations, displacing consensus and offering an anti-hierarchical imaginary in which multiple times, spaces and existences coexist.

Keywords: Polemical scenes; Politics; Aesthetics; Jacques Rancière

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo realizar una lectura atenta de algunas de las obras recientes de Jacques Rancière, destacando su reciente método de producción de una escena polémica y la forma en que la invención ficcional juega un papel importante en su experimentación crítica. En la escena, imágenes, textos, documentos, narrativas, existencias y objetos se articulan y yuxtaponen no para ser explicados, codificados o representados, sino para dar lugar a arreglos que permitan otras formas de aparición política. Tal apariencia no se reduce a la visibilidad, sino que implica una ruptura con la previsibilidad de la racionalidad consensual, creando una narrativa experimental y disidente (Rancière, 2021). “Aparecer” implica otra forma de pensar y realizar una distribución y organización de cuerpos y capacidades, cuestionando las posiciones ya marcadas y distribuidas. Intentaremos resaltar, a partir de ejemplos presentes en los textos de Rancière, cómo la emergencia política requiere una transformación en las condiciones de visibilidad, consideración, escucha y reconocimiento de los sujetos.

El cambio, en las coordenadas de la experiencia sensible se produce, según Jacques Rancière (2021), a través de la creación de un escenario en el que las cosas son visibles de determinada manera, al existir una reorganización del campo visible, desafiando el orden jerárquico. Para él, la fabulación ficcional juega un papel activo en esta reorganización, ya que actúa a través de estructuras enunciativas que no se oponen a lo real, pero que ayudan a configurar narrativas que actúan en el reposicionamiento de los cuerpos, en el desplazamiento de imágenes, activando sacudidas y temblores necesarios para producir desplazamientos, grietas y fisuras en los modos naturalizados de aprehensión y explicación de los acontecimientos. La fabulación necesita de la ficción, en un sentido amplio, para cambiar la forma en que se articulan las distintas temporalidades, reverberando

en la forma en que las formas de vida son aprehendidas y reconocidas, componiendo otras formas de conocer, sentir y aprehender.

Los conceptos de “momento cualquier” y “momento desmedido”, desarrollados por Rancière en el libro *Les Bords de la Fiction* (2017), serán destacados en nuestra reflexión, ya que consideramos la relación entre ellos como una de las principales claves de interpretación para la operación de montaje de una escena. Es importante mencionar aquí que Rancière hace una distinción entre “cualquier momento” y “momento no medido”, aunque estas temporalidades coexisten y trabajan juntas. Pero estas nociones titulan capítulos separados del libro *Les bords de la fiction* y parecen relacionarse con dos acciones que permiten la ruptura entre “lo que existe” (lo que se hace visible a través de un régimen policial) y “lo que sucede” (que puede ser reconfigurado por los sujetos en sus agencias y apariciones políticas) (2017, p. 175, traducción propia).

Así, el momento cualquiera parece caracterizar la interrupción del modo dominante que guía el proceso de producción de significado, abriendo espacio para el surgimiento de un significado común que conecta sujetos, elementos y enunciados sin subordinarlos ni destruirlos. En cualquier momento se abre el borde, el umbral entre el todo y la nada, la ausencia de vacíos y excesos, de consensos y disensos. El momento cualquiera rompe con la racionalidad ficcional que ordena el mundo a partir de la reproducción de lo ya conocido, sin abrir espacios a temporalidades con infinitos matices, suspendidas y libres de promesas explicativas y causales. A su vez, el momento desmedido es el vector de producción de la fábula que impulsa este pasaje. Es un gesto, un acontecimiento que “se expande sin cesar en el intersticio del momento cualquiera” (Rancière, 2017, p. 185, traducción propia). El momento inconmensurable hace posible la fabulación como capacidad de ir más allá del borde para ingresar a espacios donde se pierde todo el sentido de la realidad junto con las identidades impuestas y sus supuestas ausencias de devenir.

Es importante mencionar que el devaneo no es sinónimo de ausencia de acción: Rancière afirma que la experiencia de ensoñación explorada en su obra se niega a corroborar una teoría del trabajo encaminada a develar la opresión, pues su objetivo sería presentar diferentes experiencias de salida, desde la acción asociada a la imposición de ritmos y tiempos al trabajador. Su objetivo es mostrar que involucrarse en la temporalidad difusa de la ensoñación es una operación desviada, una agencia de desterritorialización. Según Rancière (2013a), el poder de “no hacer nada” es una experiencia de división de lo sensible que configura un estado de emancipación en el que es posible reconfigurar el tiempo y el mapa de la superficie recorrida y habitada por el cuerpo y los sentidos.

En el libro *Le Partage du Sensible* (2000), Rancière reflexiona sobre la relación que tenemos con el arte y define la estética como un modo de experiencia según el cual percibimos las cosas, guiando nuestra mirada y comprensión por los modos de producción y recepción de las obras. Así, el régimen estético del arte abarca no solo las condiciones materiales —lugares de actuación y exhibición, formas de circulación y reproducción— sino también los modos de percepción y los regímenes de emoción, las categorías que los identifican, los esquemas de pensamiento que clasifican e interpretan las obras. Por lo tanto, la estética define las condiciones de la experiencia que hacen posible que las palabras, las formas, los movimientos y los ritmos sean sentidos y pensados como arte. “Por estética entiendo la *aisthesis*, es decir, una manera de ser afectado por un objeto, un acto, una representación, una manera de habitar lo sensible. La estética es, para mí, algo que está en el lado de la recepción.” (Rancière, 2009, p. 78, traducción propia).

Nos interesa así la definición de una estética que dialoga con la política, es decir, con “un sistema de evidencia sensible que revela, al mismo tiempo, la existencia de un común y las divisiones que definen los lugares y partes dentro de él respectivamente” (Rancière, 2000, p. 12, traducción propia). Para definir la política, la estética es la operación sensible que interfiere en la división entre espacios, tiempos y formas de actividad que realizan los sujetos, definiendo la capacidad que tienen de participar en el proceso de compartir lo visible, lo audible y lo reconocible. “Existe, por tanto, en la base de la política una estética que la define como una forma de experiencia” (Rancière, 2000, p. 13, traducción propia). La estética de la política define una experiencia que pone en juego el estatus de lo que se ve, se dice y se hace, cuestionando las lógicas que guían la distribución de un conjunto de relaciones y formas que definen a los sujetos y lo común que los articula. La política, como experiencia estética fabuladora, se crea a través de la constitución de “escenas” creadas por los sujetos políticos cuando desean probar el estatus igualitario que les garantizan las leyes y normas. “Es otra dramaturgia, otra mirada sobre una población, sobre lo que vive. Es una cuestión de encuadre, de montaje, de distribución de las figuras en un espacio y de distribución de los acontecimientos en una temporalidad” (Rancière, 2019a, p. 48, traducción propia).

En este artículo presentamos algunos elementos del pensamiento de Rancière (2019c) sobre la elaboración de escenas de disenso, enfatizando su potencia fabulativa y su obra disruptiva e insurgente a partir de la relación que establece entre temporalidades políticas y precarias, ficción, imágenes y momento. Así, tiene el fin de iluminar su potencial para análisis que deseen resaltar cómo comunicar y hacer aparecer experiencias a partir de una obra que reúne ficción, fabulación y razón crítica en “otra cartografía del tiempo que puede conectar

sin subordinar ni destruir” (Rancière, 2017, p. 139, traducción propia) las singularidades en diálogo.

Nuestro objetivo es revelar cómo la escena de disenso, tomada como singularidad y como operación a partir de la cual se pueden producir momentos de *rêverie* (ensoñación fabulosa), cambia la forma en que leemos, vemos y escuchamos al otro y al mundo que nos rodea.

La potencia fabuladora de la escena

Al comentar el trabajo del artista chileno Alfredo Jaar sobre el genocidio de Ruanda en 1994, Jacques Rancière (2012) busca evidenciar cómo las imágenes producidas por ese artista desafían y desorganizan el régimen ordinario de conexión entre lo verbal y lo visual presente en el relato periodístico. La instalación *The eyes of Gutete Emerita*, organizada en torno a una fotografía de los ojos de una mujer que sobrevivió al genocidio, revela, según Rancière, la habilidad de Jaar para armar un dispositivo de visibilidad capaz de romper el marco de “víctima” y producir un intervalo en la dimensión de lo visible y lo sensible que le da otra posibilidad de ser aprehendida, otra legibilidad e inteligibilidad. En el caso de la exposición de Jaar, es como si el artista redefiniera el orden de lo sensible habitual en el que suelen emerger los cuerpos desgarrados por la guerra y nos presentara un ejercicio de fabulación que contradice la cadena de causas y efectos, la previsibilidad, la relación entre lo que sería predicho y lo que realmente sucede. En palabras de Rancière (2012, p. 95, traducción propia), Jaar crea una “fábula experimental de casi nada” que muestra cómo la humanidad de Gutete Emerita no está dada de antemano, sino que se negocia en la composición entre texto e imagen, en el montaje de un dispositivo que “regula el estatus de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen” (Rancière, 2012, p. 96, traducción propia). Así, Jaar construye una escena en la que la imagen que nos interpela no es la esperada: el encuadre es otro, el montaje ha desplazado el imaginario consensuado sobre Ruanda, ha alterado su arquitectura, su estatuto y exige de nosotros una lectura a través de otra racionalidad.

Las imágenes no son reproducciones, sino que son desplazamientos, acercamientos, sustituciones, condensaciones. El trabajo de las imágenes modifica la configuración de una manera de ver, la matriz por la cual vemos formas materiales como imágenes, frente al mundo en el que se les da una consistencia o inconsistencia a las imágenes o bien un valor de realidad o irrealidad. Por lo tanto, el trabajo de las imágenes tiene que ver con lo que Rancière (2019a) ha denominado *el reparto de lo sensible*, con la configuración del mundo sensible en el cual vemos formas, oímos palabras y se le da forma a ciertos gestos o acciones. Pero

el reparto de lo sensible es también la configuración del mundo en el seno del cual los seres humanos reciben un lugar, ocupan ese lugar y tienen determinadas capacidades vinculadas con los lugares que ocupan.

La reflexión de Rancière (2007, 2012, 2019a) sobre las imágenes se apoya en una conceptualización que enfatiza la forma en que las imágenes “funcionan” en el sentido de producir arreglos e intervalos que reordenan cuerpos, objetos, situaciones y eventos, con el fin de desestabilizar las redes conceptuales que confieren legibilidad e inteligibilidad a lo que vemos. Según Andrea Soto Calderón (2020), el trabajo de imágenes pretende recomponer y redefinir los paisajes y las experiencias que definen y rearticulan lo visible, las acciones y los modos en que las cosas y los seres aparecen. Según ella, las imágenes pueden hacer aparecer lo imprevisto, lo que antes no se notaba, percibía, sentía, abriendo intervalos que permiten desvíos, ensoñaciones, excesos. Las imágenes se encuentran “en trabajo”, probando modos de desacoplamiento a las formas enunciativas dominantes y a las representaciones reductoras. Son intermedias en el sentido en el cual transitan entre nombres, entre otras imágenes y entre nosotros mismos: no nos posicionamos frente a ellas esperando sus efectos, sino que estamos entre ellas (Calderón, 2020; Rancière, 2012). Desde la perspectiva de Rancière (2012, 2013a, 2019a), las imágenes son operaciones que disponen las cosas de una determinada manera para que otras realidades puedan ser imaginadas.

Las imágenes creadas por Alfredo Jaar son insurgentes cuando nos indican que el proceso emancipatorio requiere la redefinición de la experiencia desde otra configuración para la relación espacio, tiempo, cuerpo y palabra. Rebelarse implica, para Rancière (2016), sacar los cuerpos de los lugares (concretos y simbólicos) que les fueron destinados y transformar las redes materiales, discursivas e intersubjetivas que los sostienen y amparan, modificando miradas, lenguajes y vulnerabilidades. La insurgencia se manifiesta en el gesto estético y político de “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espaciotemporales, otras comunidades de palabras y cosas, formas y significados” (Rancière, 2012, p. 99, traducción propia). Por lo tanto, Rancière enfatiza que emanciparse es poder engendrar otra temporalidad, distinta de la que vincula y hace cumplir lo previsto.

El concepto de escena de disenso es uno de los ejes estructurantes del pensamiento y del método de investigación y de escritura de Jacques Rancière. Suele definir la escena, en general, como la construcción de “una forma de racionalidad no jerárquica que no busca explicar un hecho, un acontecimiento, ya que la inteligibilidad deriva de la singularidad elegida y de las redes identificadas a su alrededor” (2020, p. 839, traducción propia). Tal definición de la escena se deriva

de la importancia que Rancière (2016) otorga al intento de evitar representar o explicar el mundo y los hechos de manera causal, obedeciendo a una linealidad consensuada que busca solo clasificar, nombrar, organizar, reforzar órdenes y normas asimétricas. La representación, según Rancière, explica el mundo y evita el trabajo crítico del sujeto que se interesa por conectar singularidades, articulándolas en fricción y en mosaico. Es como si una escena singular pudiera transformarse en “un aparato a través del cual podemos mirar otras escenas y tener una percepción, un entendimiento diferente a otras singularidades, arrojando luz alrededor” (Rancière, 2020, p. 840, traducción propia). En este sentido, el trabajo de fabricación de la escena atiende fundamentalmente a una metodología de investigación crítica y no jerarquizada de los datos de una producción académica. Si, por un lado, el método de Rancière es útil para analizar el arte y sus derivados, por otro, rompe las fronteras disciplinares y nos proporciona una enorme apertura para su utilización en ámbitos académico-científicos como las ciencias humanas en general.

Al explicar cómo puede originarse la escena del disenso, Rancière (2019b) utiliza un ejemplo presente en su obra desde la década de 1980. Al investigar los archivos de la prensa obrera de mediados del siglo XIX en Francia, Rancière (1985) se topó con los escritos de Louis Gabriel Gauny, el “poeta ebanista”, o incluso el “filósofo plebeyo”, aprovechándolos para escribir *La noche de los proletarios* (1988). A partir de estos documentos, produjo la siguiente descripción literaria de un día de trabajo del “filósofo plebeyo” como en una casa en construcción:

Creyendo estar en casa, mientras no termina la habitación donde coloca los palos, aprecia su disposición; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento deja de mover los brazos y se eleva mentalmente en la perspectiva espaciosa para apreciar, mejor que los propietarios, las casas vecinas. (Rancière, 1988, p. 86, traducción propia).

En este pasaje, Rancière pretende evidenciar que una de las maneras de abordar la emancipación de los obreros es entender que el tiempo configura formas de vida: utilizar el tiempo libre para mirar por la ventana “como si” fuera el dueño de la casa en obras es un gesto que perturba el orden consensual y jerárquico que separa a los que trabajan con las manos y a los que observan. La práctica del “como si” promueve una espiral de temporalidades desviadas, capaces de “transformar la sucesión de horas en las que nunca debería pasar nada en un tiempo marcado por una multitud de acontecimientos” (Rancière, 2018c, p. 34, traducción propia).

La escena de disenso elaborada en este ejercicio fabulador promueve, así, otras posibilidades de arreglos y articulaciones entre temporalidades y espacialidades

para alterar la dinámica del aparecer de los sujetos y de los acontecimientos, reorganizando el alcance de lo legible, de lo audible y de lo inteligible, y sacándolo de un orden jerárquico. Cuando el ebanista Gauny se asoma a la ventana, comenta Rancière, consigue recuperar el tiempo que inicialmente no le pertenecía, transformando una sucesión continua de horas en un encuentro de múltiples temporalidades y gestos. “Así se produce toda una serie de intervalos posibles con el tiempo normal de la reproducción del ser-obrero. Y estos intervalos se dejan recoger en una cadena temporal desviada” (Rancière, 2018c, p. 34, traducción propia).

Es importante señalar la forma en que Rancière aborda las nociones de escena intermedia, fabulación y coexistencia de temporalidades heterogéneas, señalando cómo la construcción del trabajador como sujeto político exige la transgresión de un límite simbólico que organiza y divide el tiempo cotidiano, evitando que el momento excesivo de ensoñar y soñar desestabilice el compartir consensuado de lo sensible.

La subjetivación pasa por esta mirada a través de la ventana en la que el trabajador toma posesión de un espacio que ciertamente no le pertenece. El punto fundamental no es la relación entre soberanía y sujeción, sino la posibilidad de reconstruir un universo vivido, de percibir, hablar o actuar de manera distinta a las formas de experiencia que se nos atribuyen. (Rancière, 2020, p. 835, traducción propia).

El ejercicio de la fabulación contradice la cadena de causas y efectos, la previsibilidad, la relación entre lo que sería predicho y lo que realmente sucede, creando una narrativa experimental y disensual desplegada por la escena polémica y sus arreglos temporales desestabilizadores (Rancière, 2018c, 2019a, 2019c). Los intervalos que hacen intermitente el tiempo del trabajo y que evidencian su interrupción para la aparición de escenas propicias a la ensoñación fabulosa promueven, así, un proceso de subjetivación y resistencia.

LA FABULACIÓN DE LAS TEMPORALIDADES COEXISTENTES

La relación que podemos establecer entre el momento cualquiera que articula escenas de disenso y la reflexión de Walter Benjamin (2020) acerca del concepto de Historia (y de su organización temporal por la narrativa de los vencedores) aparece esbozada por el propio Rancière (2019b) cuando comenta que el momento cualquiera es el tiempo de los no vencidos. En otras palabras, la coexistencia de temporalidades que permite la reorganización de la experiencia por el momento cualquiera deshace el dilema de tener que elegir el “tiempo de los vencedores” o el “tiempo de los oprimidos”. El tiempo de los “no vencidos” destaca la capacidad

de agencia y la dignidad de los oprimidos, ya que es un tiempo de coexistencia precaria de temporalidades, de articulación de un común que presenta y reúne hechos, cosas, sujetos, palabras, situaciones y acontecimientos para cambiar la percepción y la inteligibilidad del mundo, considerando el tiempo en “sus paradas, superposiciones, giros, desvíos y explosiones” (Rancière, 2019b, p. 85).

Construir una escena a partir de elementos singulares no consiste solo en reunirlos, sino que implica articularlos a partir de una racionalidad que producirá inteligibilidad desde la distancia con relación a un tipo de ficcionalidad causal, en la que las cosas suceden “como consecuencias unas de otras, según una cadena necesaria o creíble” (Rancière, 2021, p. 9, traducción propia). La racionalidad causal se organiza a través de un esquema que “conduce a los individuos, a pesar de sí mismos, entre dos pares de opuestos: de la felicidad a la infelicidad, de lo esperado a lo inesperado, de la ignorancia al saber” (Rancière, 2021, p. 9, traducción propia).

Pero la fabulación no sigue la temporalidad de la producción: valora el tiempo de la convivencia, “haciendo de cada momento el teatro de una multitud de microacontecimientos sensibles compartidos por todos” y que configuran una escena para “jugar con la ambigüedad de las similitudes y la inestabilidad de las disimilitudes, operando una redistribución local, una reordenación singular de imágenes circulantes” (Rancière, 2012, p. 34, traducción propia). La cadena temporal, imagética y sensoria desviada, promovida por la racionalidad ficcional intermedia, altera también la forma en que se aprehende y evalúa la existencia de cualquier pueblo.

Los no vencidos son pueblos que se configuran cuando el arreglo consensuado y aparentemente “natural” de las temporalidades es desorganizado por una operación ficcional a partir de la cual modifican la superficie de la experiencia para imaginar posibilidades, para expandir el poder del libre juego entre tiempos, espacios y cuerpos en una confluencia emancipadora. El tiempo de los no vencidos requiere la coexistencia y la articulación de tiempos, espacios y de los sujetos que los habitan y allí definen sus capacidades e interferencias en lo común. Es un tiempo “arrancado” del tiempo de la mercantilización y de la dominación. El trabajo de la escena es precisamente producir ese esfuerzo de extraer a la fuerza, de arrancar el tiempo de los no vencidos de la linealidad consensuada y continua que dicta el ritmo narrativo de la historia contada por los vencedores (Rancière, 2019b).

El tiempo de los vencidos no borra el tiempo de los vencedores, sino que lo corroe por dentro, abre flancos a través de los cuales se hace posible la figuración y la aparición de pueblos vulnerables y de tiempos precarios en las imágenes. El

tiempo intermedio que conecta diversas temporalidades produce también imágenes dialécticas, ofrece otras posibilidades para resaltar la dignidad, la humanidad y los modos de vida de los pueblos. La ensoñación fabuladora de Gauny es una imagen emblemática de cómo Rancière y Benjamin emprenden un enfoque crítico del tiempo como categoría política capaz de “cambiar el estatuto de lo visible, la forma en que miramos las cosas y cómo nos movemos entre ellas” (Rancière, 2019a, p. 51, traducción propia).

El montaje de la escena, como se mencionó, comienza con el trabajo de una razón sensible que elige una singularidad a partir de la cual se trazarán todas las líneas (o constelaciones) que potencialmente definen un evento. “Se trata de poner en relación lo que aparece como sin relación, o de mostrar una capacidad que parece no existir más” (Rancière, 2018b, p. 14, traducción propia). La escena acerca y articula una multiplicidad “de narrativas serias o fantasiosas, de documentos históricos, de colecciones de objetos testigos o mitos perdidos en la noche de los tiempos” (2017, p. 132, traducción propia). La definición de la escena, en el libro *Aisthesis*, resalta que la red constituida en torno a un evento u objeto singular “los inscribe en una constelación móvil en la que se forman los modos de percepción, afectos y formas de interpretación que definen un paradigma del arte” (Rancière, 2013a, p. 11, traducción propia).

La escena no es una ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer percepciones, afectos, nombres e ideas, constituyendo la comunidad sensible que hace pensable esta urdimbre. La escena capta conceptos en funcionamiento, en su relación con los nuevos objetos que buscan apropiarse, los viejos objetos que intentan reconsiderar y los patrones que construyen o transforman para este fin. (Rancière, 2013a, p. 11).

La temporalidad fabuladora que articula la escena de disenso hace la conexión entre los diversos elementos de la constelación alterando el modo como el tiempo trabaja: se trata, como muestra Rancière (2016), de partir de un punto singular cualquiera, en un momento cualquiera y extender conexiones y articulaciones en direcciones imprevistas, inventando, a cada paso, otras relaciones. La potencia del momento que engendra otra cadena temporal no está solo en las grandes manifestaciones revolucionarias, sino sobre todo en las insurgencias cotidianas, pues en ellas también las articulaciones entre acontecimientos rompen con la causalidad consensuada de la simple sucesión de cosas. Aquí, el autor demuestra nítidamente cómo los estudios de la vida cotidiana, de los acontecimientos mínimos y repetitivos, así como de las manifestaciones sucesivas ya automatizadas en la vida cotidiana, son fundamentales para reflexionar el método de la escena

porque, una vez sometidos al método de la igualdad de Rancière, pueden rearticular consensos y direcciones inventivas.

La ficción actúa, según Rancière (2013c), en la suspensión del orden ordinario del tiempo, de la manera habitual de ocupar un espacio, de la forma de identificarse como individuo y de inscribirse en las relaciones. El “punto sin límites” del momento liminar (incapturable por fórmulas narrativas y discursivas) “no es el tiempo de la razón redescubierta ni del desastre esperado. (...) Es el tiempo en que el interés recae sobre la expectativa misma” (2013b, p. 96). El momento cualquiera, como mencionamos, es “el tiempo de una vida que se inventa como distinta de aquella a la que estaba destinada” (Rancière, 2021, p. 19, traducción propia). Él produce ondas de temporalidad que se interpenetran, sin que una destruya a la otra, produciendo una forma de coexistencia que conecta sin subordinar ni aniquilar: “un vínculo igualitario que conserva las temporalidades unas al lado de las otras en su derecho igual a la existencia, pero también enriqueciéndolas infinitamente a través de traducciones, reflexiones y ecos” (Rancière, 2017, p. 141, traducción propia).

Andrea Calderón (2023) afirma que la ficción es una operación de disposición, ya que permite pensar relaciones, nuevas estructuras para presentar hechos y producir significado, trayendo una perturbación al corazón de las formas representativas explicativas, que rechazan el juego de la indeterminación. En este proceso, el papel que juegan las imágenes es central, pues es en la red de significados que se articula alrededor de una imagen y le da visibilidad, donde interviene el trabajo de la ficción, desarticulando causalidades, proponiendo nuevas narrativas, abriendo otros intervalos y fronteras.

En este aspecto, el ensueño (*rêverie*) de Gauny define el establecimiento de una escena en la que lo que antes no existía alcanza la inteligibilidad y la escucha, por lo que “la emancipación es ante todo una reconquista del tiempo, otra forma de habitarlo” (Rancière, 2018c, p. 33, traducción propia). Así, el taqueador aparece en una escena y es representado en ella a partir de la alteración de un imaginario que define su modo de vida. La imagen de Gauny en la ventana nos revela la dimensión política del momento cualquiera y de su capacidad para configurar una escena de disenso relacionada con la capacidad que las imágenes poseen de actuar sobre la forma de reconocimiento de la dignidad de los sujetos. Sin embargo, un momento cualquiera hace reverberar en el presente una profusión de recortes temporales del propio presente. El momento cualquiera compone la escena cuando se trabaja a través de un escrito en el que el autor (investigador, filósofo, artista) toma posición. Para Rancière (2017), la articulación de las cartas de Gauny con otros documentos dio lugar a un montaje en el que bailan varias voces.

Este exceso de temporalidades hábilmente ensambladas en un remolino es el dispositivo que desorganizará el “gran *continuum* hecho de la conjunción de momentos que son, al mismo tiempo, el punto por donde pasa la reproducción de la jerarquía de los tiempos y el punto de un hiato, de una ruptura.” (Rancière, 2018c, p. 35, traducción propia). De acuerdo con Rancière (2019a), el modo como la ficción actúa en la producción de figuraciones, resistencias y cuestionamientos implica una forma de componer las imágenes (entrelazadas con discursos, textos y palabras) que perturba la manera como usualmente las representaciones tienden a presentar, al mismo tiempo, los conflictos y sus soluciones pacificadas. La ficción produce imágenes que resisten, que desvían la mirada y la imaginación de sus caminos habituales, creando diferenciaciones, dando paso a una infraestructura, una materialidad, una arquitectura que permite una apariencia y una imaginación política (Calderón, 2023).

El trabajo de la ficción y de la *rêverie* como fuerzas emancipadoras

En el libro *Los bordes de la ficción* (2017, p. 151, traducción propia), Rancière elige algunas obras literarias modernas para comentar escenas específicas en las que destaca lo que él llama una “potencia de la inclusión de cualquiera y también de cualquier evento”. Momentos ínfimos de lo cotidiano, la fugacidad y la poesía de intervalos de tiempo que antes no eran captados por la trama de la narrativa, ahora logran no solo reconfigurar la estructura del guion de acciones, sino también conferir dignidad a todos los que componen estas escenas.

Rancière afirma que la ficción moderna “ha suprimido la peripecia, la forma de paso del tiempo que anhela un fin, encadenando causas hacia un despliegue lineal” (2017, p. 131, traducción propia). En lugar de la peripecia, lo que se destaca en la narrativa ficcional moderna es el “momento cualquiera”, “que puede producirse en cualquier instante, para toda circunstancia insignificante; pero que es también un momento siempre decisivo, el momento de sacudida que se conserva entre la nada y el todo” (2017, p. 154, traducción propia). Esta noción tiene su origen en una expresión que Erich Auerbach utilizó en su libro *Mimesis* para caracterizar la ficción de Virginia Woolf, indicando “el momento que no construye ni destruye nada más, que no se extiende hacia un fin, sino que se dilata hasta el infinito, incluyendo virtualmente otros tiempos y lugares” (2017, p. 131, traducción propia). El momento cualquiera nos permite percibir la temporalidad en espiral, trabajando los bordes, los márgenes en los que algo “oscila entre la existencia y la inexistencia” (Rancière, 2021, p. 19, traducción propia).

Los bordes de la ficción son los bordes y caminos en los que el mundo de la narrativa ficcional acoge la aparición de vidas “que hasta entonces no contaban: las vidas oscuras, normalmente dedicadas sólo a la reproducción de los trabajos y

días” (Rancière, 2021, p. 14, traducción propia). Los bordes entre la nada y el acontecimiento aparecen, según Rancière (2017, 2021), en los relatos de Guimarães Rosa como relatos al borde de la nada, movidos por una dinámica que “hace emerger el ‘algo sucede’ de una situación en la que nada debería suceder” (2021, p. 33, traducción propia). En cierta medida, Rancière reconoce en Guimarães Rosa su propio método de producir escenas sin márgenes, entre la nada y el casi todo: comenta que los ejercicios de escritura de Rosa “son una forma de mantener el equilibrio en uno u otro margen de un río que es, al mismo tiempo, un río sin márgenes. Son la forma de vincular el propio trabajo con el trabajo que toda la vida es capaz de ejercer para alejarse de su curso normal” (Rancière, 2021, p. 49, traducción propia).

Al comentar el cuento “Soroco, su madre y su hija”, del libro *Primeiras historias*, Rancière afirma que Guimarães Rosa nos presenta dos formas en que los sujetos se sustraen a la temporalidad del vivir ordinario: la locura y el momento cualquiera. Soroco espera, en la plataforma de la estación, el tren que debe llevará a su madre y a su hija al manicomio en la ciudad de Barbacena. Este tren,

Debe conducirlos sin retorno a otro espacio sin bordes, que es al mismo tiempo un espacio bien conservado: el asilo en el que se contiene a los que han perdido la cabeza. Por lo tanto, nada debería suceder en ese muelle excepto el adiós a aquellas que ya no saben a dónde van. Ahora bien, este borde del adiós se convierte en la escena de conversión de la locura ordinaria en la locura de la ficción. (Rancière, 2021, p. 50, traducción propia).

Al borde del adiós, la hija de Soroco se pone a cantar. Su actuación:

Transformó la partida al asilo en un salto en el espacio medio, y la multitud la siguió, yendo también más allá del gesto de compasión hacia las víctimas de la infelicidad. Ella [la multitud] se convirtió en la canción misma. Y esa canción compartida retiene en un mundo común a aquellas que ya no están en él. (Rancière, 2021, pp. 51-52, traducción propia).

El momento cualquiera expande el espacio y el tiempo presente para hacer encajar en ellos los posibles aún no registrados por la orden policial controladora. La forma en que los fragmentos de tiempo se entrelazan es desmedida e inclusiva: no solo coexisten, sino que también se expanden como ondas sonoras, sin destruirse entre sí.

Hay un proceso fabulador que se hace presente en la producción del momento cualquiera. La ensoñación (*rêverie*) posibilita un juego imaginativo que activa el ejercicio del “como si”: el sueño que desborda los límites de lugares, tiempos y nombres impuestos a los sujetos es precisamente lo que vuelve defectuosa la

“máquina de explicar las cosas” y permite el desmontaje de la mirada. Así, la desjerarquización desencadenada por el proceso fabulador deriva, según Rancière, de una obra ficcional disensual que revela la existencia de diversas formas de construir la realidad y la temporalidad. “Es un trabajo que jamás podrá hacerse globalmente, que se produce precisamente en la creación, en tal o tal momento preciso, de escenarios políticos y escenarios ficcionales que contradicen los dictados de la necesidad” (2019a, p. 58, traducción propia).

Es a través del momento cualquiera que el “cualquiera” pasa a ser figurado (y no solo representado), pasa a aparecer y ser visto y escuchado como antes no podría haber sido. Es a través de la ensoñación fabulosa que integra la estructura del momento cualquiera que ocurre “la entrada del individuo cualquiera en el tiempo vacío que se expande en un mundo de sensaciones y pasiones desconocidas” (Rancière, 2017, p. 151, traducción propia). En la fabulación conviven de forma desjerárquica no solo los tiempos, sino también los sujetos y sus modos de vida, cuyos ritmos ya no están definidos por objetivos proyectados.

La ficción configura marcos a partir de los cuales los sujetos, las cosas, las situaciones y las palabras se perciben, identifican y vinculan entre sí, produciendo un sentido de realidad. Así, la ficción es una de las fuerzas productoras de la escena, operando en la desestabilización de las relaciones de dominación y proponiendo otras formas de enfrentar la realidad y transformarla a través de una reordenación del tiempo. Después de todo, según Rancière (2016, 2018c), la ficción que produce emancipación es aquella que se libera de la organización causal y lineal de la narrativa, para producir espirales de tiempo que, en su verticalidad, fracturan las divisiones asimétricas entre aquellos que no tienen tiempo y los que lo tienen.

La práctica del montaje articulador promueve una espiral de temporalidades capaz de hacernos “repensar la forma en que contamos y narramos el tiempo en el que se mide la eficacia de nuestras acciones” (Rancière, 2018b, p. 47, traducción propia). Tal producción de aproximaciones y constelaciones da como resultado una escena en la que lo que antes no existía alcanza la inteligibilidad y la escucha, por lo que “la emancipación es ante todo una reconquista del tiempo, otra forma de habitarlo” (Rancière, 2018c, p. 33, traducción propia). Reordenar el tiempo y las formas de habitarlo es una acción poderosa que redefine las experiencias y pone en marcha un tipo de emancipación que Rancière denomina derivada del “poder del momento que crea una cadena temporal desviada” (2018c, p. 36, traducción propia).

Habitar el tiempo por las ensoñaciones y devenires es buscar una forma de emancipación que no se confunde con la desocupación del ocio, sino que expresa el

cuestionamiento de la jerarquía de las ocupaciones (por ejemplo, un patrón actúa, ordena, se desplaza libremente por la ciudad; pero un trabajador obedece, fabrica, sobrevive y tiene sus accesos restringidos a la ciudad).

La ensoñación (*rêverie*) permite la fractura de los tiempos productivos y la emergencia de la temporalidad de lo cotidiano, compuesta “por una multiplicidad de eventos sensoriales microscópicos todos iguales en importancia, y que unen la vida de cada individuo a la gran vida anónima, que no conoce jerarquía” (Rancière, 2018b, p. 119, traducción propia). La ensoñación es, ante todo, una ruptura con la previsibilidad, creando una narrativa experimental y disidente (Rancière, 2018b; 2019a). Implica otra manera de pensar y realizar una distribución y organización de los cuerpos y de las capacidades, cuestionando las posiciones ya señaladas y distribuidas. Rancière (2009) sostiene que la *rêverie* permite al sujeto reordenar la percepción de su mundo, de su cuerpo, de sus lenguajes, produciendo experiencias políticas disensuales ligadas a modos de interpretación excesivos y que dan otra inteligibilidad a su presencia en el mundo.

Según Rancière (2018a, p. 25, traducción propia), es fundamental que la escena de disenso se produzca a partir del gesto de montaje entre diferentes elementos y que este montaje resalte “el hiato entre dos *mise en scènes* sensibles y diferentes, para mostrar la presencia de sujetos colectivos, plurales y antagónicos en cuanto al sentido de esta presencia”.

La presencia de cuerpos y enunciaciones antagónicas en la escena es algo vital para Rancière, pues revela “la escena como conjunción, como operación de poner juntos cuerpos, miradas, palabras, gestos y significados” (2018a, p. 29, traducción propia). Así, es importante que la escena también sea un “espacio” en el que el aparecer sea asociado a una toma de palabra, a la emergencia de corporeidades que no encajan en el orden esperado, a la construcción de una realidad a partir de la sedimentación de los elementos que permiten la creación de otro imaginario posible: la “exposición de una demanda de justicia” (Rancière, 2019b, p. 84).

El “aparecer” en escena es concomitante al proceso de su montaje, ya que el sujeto no es el origen de un proceso de insurgencia, sino su resultado. Es por eso por lo que se interesa por la aparición como dinámica que acciona “formas de subjetivación que producen modificaciones efectivas en un campo de experiencia, posibilitando la construcción de un mundo alternativo en relación con aquel en el cual las posiciones ya se encuentran distribuidas” (Rancière, 2020, p. 833, traducción propia). La subjetivación no debe confundirse con una rebelión contra la sujeción o el sometimiento, sino que comprende, por ejemplo, el acto de “tomar posesión de un espacio que se señala como no perteneciente a un determinado sujeto” (Rancière, 2020, p. 835, traducción propia).

Bajo este sesgo, el aparecer es una experiencia estética de ruptura con un orden prefigurado que programa nuestro *sensorium* para atender de manera consensuada estos llamamientos. Este gesto es insurgente porque desafía la jerarquía que vincula la mirada y la escucha a dispositivos de control y previsibilidad.

Creo que la cuestión de la escena está también muy ligada a la cuestión de la apariencia, al hecho de que la apariencia no es lo contrario de la realidad, sino la escena de la manifestación. La teatralidad es la construcción de otro universo de apariencias: el hecho de hacer aparecer lo que no aparecía, o de hacer aparecer de forma diferente lo que aparecía bajo un cierto modo de visibilidad e inteligibilidad. (Rancière, 2018b, p. 17, traducción propia).

La dramaturgia de la escena de disenso está intrínsecamente ligada al reposicionamiento de los cuerpos, al desplazamiento de las imágenes, a los sobresaltos y estremecimientos necesarios para producir desplazamientos, grietas y fisuras en los modos naturalizados de aprehensión y explicación de los eventos (Marques y Prado, 2022, 2023). “La escena es una forma de interrumpir la máquina de la explicación de las cosas” (2018b, p. 17), afirma Rancière, pero la pregunta que se nos presenta ahora es “¿qué tipo de operación va a cambiar esta distribución de lo visible y lo pensable?” (2019a, p. 50, traducción propia). ¿Qué subjetivaciones son posibles en la escena de disenso?

Lo que la escena revela es justamente una operación de transformación: no un cambio radical, “pero hay puntos singulares a través de los cuales podemos pensar toda una serie de cambios que van a ocurrir a largo plazo” (Rancière, 2018a, p. 22, traducción propia). No siempre, sin embargo, un proceso de subjetivación política deriva del montaje de una escena de disenso. Es cierto que estas son dinámicas interconectadas, pero la subjetivación ocurre “cuando hay una demostración de igualdad, una forma reflexiva de manifestación igualitaria” (2018a, p. 25, traducción propia).

Lo importante para mí es pensar la subjetivación bajo un modo dialógico, no pensarla como la forma de una emergencia, una experiencia que deriva de su propia apropiación o formulación directa, sino una experiencia que se formula en una especie de diálogo o relación entre varios tipos de formulaciones posibles correspondientes a varios regímenes de experiencia posibles. (Rancière, 2018a, p. 28, traducción propia).

La subjetivación resulta de una “reconfiguración de las coordenadas de un campo de la experiencia” (2018a, p. 25), lo que implica que la escena de disenso tematiza la desigualdad y el privilegio de una palabra sobre otra, de un lenguaje

sobre otro, cuestionándolo y revirtiendo el juego de las jerarquías (Marques y Prado, 2022, 2023).

CONSIDERACIONES FINALES

Rancière (2018c) enfatiza cómo la disposicionalidad de múltiples elementos puede crear otras posibilidades de compartir y convivir entre temporalidades, espacialidades y corporeidades. En este aspecto, sostenemos que en su pensamiento sobre la puesta en escena de la experimentación política emancipadora hay una fuerte presencia de mención a la topografía de las experiencias, las superficies en las que lo sensible y lo inteligible se entrelazan, los intervalos y bordes en los que se entrelazan lo sensible y lo inteligible, sujetos que fabulan transformaciones. Los gestos fabulatorios nos ofrecen ficciones heterogéneas, polifónicas y multitemporales que se centran en las composiciones y confluencias que se pueden realizar con las coordenadas de la experiencia (histórica y estética).

El intervalo y la fabulación componen una operación de desplazamiento e interrupción de la manera a través de la cual el régimen político reafirma jerarquías y desigualdades en las modalidades del “aparecer” de los sujetos y de sus formas de vida. Rancière (2013a) demuestra que la política es la dinámica de la construcción de la sensibilidad y de lo común. Romper con sensibilidades, percepciones y articulaciones ya fosilizadas en la historia y explicadas por sus relaciones causa-efecto, para subvertirlas con modos de sensibilidad común que relacionen, rearticulen y produzcan epistemologías de la igualdad. Esto implica crear una red, una “intriga” de múltiples elementos y significaciones, espacios y existencias. ¿No sería esta una postura central para los investigadores en ciencias humanas que quieren que su investigación desafíe el orden de las cosas?

El trabajo de reordenamiento de la superficie sensible del mundo y la desidentificación de los cuerpos son, a nuestro juicio, aportes a la exploración de una ecología de disposiciones, sensibilidades, corporalidades, objetos e historias que aparecen políticamente cuando el arreglo escenográfico permite la redefinición de situaciones y sus configuraciones en experiencias que son, al mismo tiempo, estéticas y políticas. Es un pensar y un hacer fronterizo en el que el sujeto (tanto el que escribe la escena como el que se presenta en ella) se sitúa en el límite entre la continuidad y el cambio, configurando otras oportunidades de aparecer, de sentir, de ser visto y ver, y de ser considerado. El método de la igualdad, de puesta en escena, es ante todo un guion posicionado y situado por el investigador. Permite revelar la posición del investigador para no negar su mirada sobre los acontecimientos cotidianos.

FINANCIACIÓN

Este trabajo fue realizado con apoyo del CNPq y de la FAPEMIG.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter (2020). *Sobre o conceito de História*. Alameda.
- Calderón, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Calderón, Andrea (2023). La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière. *Pensamiento*, 79(306), 1823-1841. <https://doi.org/10.14422/pen.v79.i306.y2023.007>
- Marques, Angela & Prado, Marco (2022). Os Processos de Subjetivação e Emancipação Política em Jacques Rancière. *Psicologia & Sociedade*, 34, 1-18, e265750. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2022v34265750>
- Marques, Angela & Prado, Marco (2023). O método da igualdade: vozes, corpos e materialidades em percursos metodológicos com experiências subalternas. En Luiz Saraiva, Sonia Pessoa & Camila Mantovani (Eds.), *Metodologias Vulneráveis* (pp.153-180). Fi. <https://doi.org/10.22350/9786585725873>
- Rancière, Jacques (1985). *Louis-Gabriel Gauny: le philosophe plébéien*. La Découverte-Maspero.
- Rancière, Jacques (1988). *A Noite dos Proletários*. Companhia das Letras.
- Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2007). Le travail de l'image. *Multitudes*, 28, 195-210. <https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195?lang=fr>
- Rancière, Jacques (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*. Éditions Amsterdam.
- Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Rancière, Jacques (2013a). *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Verso.
- Rancière, Jacques (2013b). *Béla Tarr: o tempo do depois*. Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2013c). *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2016). *The method of equality. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan*. Polity Press.
- Rancière, Jacques (2017). *Les bords de la fiction*. Éditions du Seuil.
- Rancière, Jacques (2018a). O desmedido momento. *Serrote*, 28, 77-97.
- Rancière, Jacques (2018b). *La Méthode de la scène*. Éditions Lignes.
- Rancière, Jacques (2018c). *Les temps modernes. Art, temps, politique*. La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2019a). *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Les Presses du Réel.
- Rancière, Jacques (2019b). El tiempo de los no-vencidos. *Revista de Estudios Sociales*, 70, 79-86. <https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>
- Rancière, Jacques (2019c). *El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje. Entrevista a Javier Bassas*. Ned Ediciones.
- Rancière, Jacques (2020). La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). *Critique*, 881, 828-840.
- Rancière, Jacques (2021). *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Relicário.



ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Profesora asociada al Departamento de comunicación Social y del programa de post-graduación en comunicación social de la UFMG. Bolsista de CNPq.

angelasalgueiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

MARCO AURÉLIO MÁXIMO PRADO

Profesor adjunto al Programa de postgraduación en Psicología de la UFMG, donde coordina el Núcleo de Derechos Humanos y Ciudadanía LGBT+. Bolsista de CNPq.

mamprado@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3207-7542>

FORMATO DE CITACIÓN

Salgueiro Marques, Ângela Cristina & Máximo Prado, Marco Aurélio. (2025). Estéticas y políticas en la composición de disensos en escenas polémicas desde el pensamiento de Jacques Rancière. *Quaderns de Psicologia*, 27(1), e2105. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.2105>

HISTORIA EDITORIAL

Recibido: 16-11-2023

1ª revisión: 23-05-2024

2ª revisión: 19-07-2024

Aceptado: 08-11-2024

Publicado: 01-04-2025