

12

COLECCIÓN CONTRAPUNTO

Presentación	9
<i>María Emilia Tijoux</i>	
El viraje ético de la estética y la política	19
<i>Jacques Rancière</i>	
Bibliografía	33

El viraje ético de la estética y la política

Jacques Rancière

Traducción:
María Emilia Tijoux

Palinodia

7370

Registro de propiedad intelectual: N° 150.417
ISBN: 956-8438-02-5

Ediciones Palinodia
Encarnación 4352 - Maipú
Teléfono: 696 3710
Mail: editorial@palinodia.cl

Diseño y diagramación: Paloma Castillo Mora
Santiago de Chile, octubre 2005

Índice

Presentación

María Emilia Tijoux

9

El viraje ético de la estética y la política

Jacques Rancière

19

Bibliografía

53

Agradecemos especialmente a Patrick Vermeiren que me llevó sin cita previa hasta el departamento de Jacques Rancière para invitarlo a Chile; a Iván Trujillo porque todo este trabajo lo hemos hecho juntos; a Georges Couffignal y al Instituto Chileno-francés porque hicieron posible este encuentro. Fue así como en abril de 2005, el Teatro de la Universidad ARCIS se repletó de académicos, profesores, artistas y amigos venidos de diversos rincones.

¹ George Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1967.

Índice

Presentación

María Emilia Tijoux

9

El viraje ético de la estética y la política

Jacques Rancière

19

Bibliografía

53

Agradezco especialmente a Patrice Vermette que me llevó en una goleta hasta el departamento de Jacques Rancière para invitado a Chile; a Iván Trujillo porque todo este trabajo lo hemos hecho juntos; a Georges Couffignal y al Instituto Chileno-francés porque hicieron posible este encuentro. Fue así como en abril de 2005, el Teatro de la Universidad ARCIS se repleó de estudiantes, profesores, artistas y amigos venidos de diversos rincones.

¹ George Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1967.

Índice

Presentación

María Emilia Tijoux

El virreytico de la estética y la política

Jacques Rancière

Bibliografía

Presentación*

María Emilia Tijoux

* Agradezco especialmente a Patrice Vermeren que me llevó sin cita previa hasta el departamento de Jacques Rancière para invitarlo a Chile; a Iván Trujillo porque todo este trabajo lo hemos hecho juntos; a Georges Couffignal y al Instituto Chileno-francés porque hicieron posible este encuentro. Fue así como en abril de 2005, el Teatro de la Universidad ARCIS se repletó de estudiantes, profesores, artistas y amigos venidos de diversos rincones.

Mientras imperan en Chile los discursos que defienden, invocan o justifican al neoliberalismo, mientras la desigualdad social se naturaliza en todos los ámbitos de la vida, mientras esta extraña democracia nuestra expresa groseramente una igualdad que niega a toda una parte de la sociedad, la conferencia del profesor Jacques Rancière nos aclara y nos hace reflexionar sobre un presente vestido con la verdad humanista de los derechos universales. También nos lleva a buscar en la historia del movimiento obrero y la utopía revolucionaria, aquella subjetividad que permanece en el tiempo y en el escenario de sus acalladas vivencias. Podríamos a lo mejor, pensar al “pueblo” de otro modo, desde sus desconocidas particularidades, desde la generalidad de su parte contable, de su parte siempre mal dicha o “maldita” como decía Bataille¹. Probablemente, así podamos comprender mejor de que manera la política puede llegar a ser el

¹ George Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1967.

ruido sordo de una palabra siempre mal dicha.

El mes de abril del año 2005, el autor de *El maestro ignorante*² nos entregó la conferencia “El viraje ético de la estética y la política” que ahora presentamos³. Aludo a la noción “*maestro*” porque Jacques Rancière, profesor de filosofía en la Universidad París 8, logró concedernos esa inquietud por la igualdad intelectual que destaca en esa obra cuando piensa la emancipación. Parece que no se aprende sin maestros, o al menos es lo que la escuela dice en su disposición racional por la desigualdad. Pero creo que la figura de Jacotot, y su emblemática porfía de revolucionario exiliado regresa con este profesor, como un fantasma que enfrenta al método pedagógico y —por que no decirlo— también a la dificultad y la lejanía que puede representar la filosofía.

La obra de Rancière trasciende e infringe las fronteras disciplinarias, a la vez que relaciona y articula la reflexión política y el pensamiento estético en inter-

² Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Núria Estrach, Barcelona, Laertes, 2003. El libro versa sobre la historia de Joseph Jacotot, profesor exiliado, lector de literatura francesa en Lovaina, quien en 1818 revoluciona la sabiduría europea. Además de enseñar francés a estudiantes flamencos sin haberles dado lección alguna, enseñará lo que él mismo ignora para proclamar la “emancipación intelectual”: todos los hombres, afirmará, tienen igual inteligencia y pueden aprender solos, sin maestro que les explique.

³ Ese mismo día acompañaron a Jacques Rancière los filósofos Sergio Rojas y Alejandra Castillo.

venciones y objetos singulares de diversas expresiones del arte (el cine, la literatura, entre otras). De ahí que podemos leerlo y escucharlo, por que se sitúa en un trabajo filosófico de la igualdad que deja entrar al conocimiento a partir del debate, desarmando también los muros que clausuran el saber. De este modo, nos hace pensar la política a partir de objetos de la filosofía, develando la producción y el rendimiento que esos mismos objetos tienen. Si queremos, por ejemplo, enfrentar al capitalismo actual, debemos detenernos en el lenguaje que éste instala y propone, para no separarnos de una realidad política que sigue completamente presente en la historia de individuos y de grupos que han luchado por su emancipación. Pero esta emancipación no tiene por que ser únicamente aquella que está en las manos de actores sociales específicos, como los trabajadores por ejemplo. Se trata de una emancipación entendida como concepto que vive, como una realidad que proviene de prácticas y de intereses diferenciados y singulares. Más que buscar a un sujeto político específico de la emancipación, vale la pena más bien examinar situaciones prácticas configuradas por grupos específicos, pero liberadas de delegaciones y representaciones de diversos poderes.

Jacques Rancière vivirá su juventud en la seducción del marxismo de los sesenta. Discípulo de Althusser, participa en *Para leer el capital*, importante trabajo de lectu-

empirista de la ciencia, en provecho de una concepción materialista propiamente filosófica. En 1974, con posterioridad a los acontecimientos de Mayo del 68, tomará aquella distancia crítica que podemos leer en *La lección de Althusser*, donde manifiesta los límites de los propósitos althusserianos, respecto a la ilusión que opone la dimensión de la teoría, pura de subjetividad, a la ideología identificada como imaginaria e ilusoria; como por la paradoja advertida en la búsqueda de un pensamiento distinto de la lucha de clases, mientras sigue confiando en el aparato del Partido comunista francés. "Fui un estudiante fascinado por los textos de Marx y también por la persona y el discurso de Louis Althusser. Formé parte en: *Para leer el Capital*, de esa ambición que pretendía dar al marxismo su teoría verdadera. Este enfoque, con la separación de la política y de la ideología, sugería en el fondo que los agentes sociales solo podían ser ignorantes de su condición. Finalmente nuestra "ciencia" sofisticada volvía a plantear que es al científico o al intelectual a quien le corresponde entregar a los pobres dominados, las verdaderas explicaciones sobre las razones de su dominación"⁴.

Siempre en esta línea, anima la revista *Les révoltes*

⁴ Les archives intégrales de *L'Humanité*, Entrevista de Jean-Paul Monferran, Jacques Rancière: "La politique n'est-elle que de la police"? Paris, junio, 1999.

logiques con el objetivo de dar la palabra a los que no la tienen. Dichos textos, publicados entre 1975 y 1985, los reencontraremos en *Les scènes du peuple*⁵, libro publicado en 2003 y del cual la revista *Actuel Marx/Intervenciones* ofrece la traducción de uno de sus artículos en su reciente número⁶. Destaco aquí la pregunta inicial que Rancière nos hace en ese trabajo: *¿Qué es la reapropiación de una historia perdida?*

En *Le philosophe et ses pauvres*⁷ persiste en la labor iniciada por Joseph Jacotot en *La nuit de proletaries*⁸, haciendo hablar efectivamente a los archivos, sin ninguna pretensión por evocar la tristeza del sufrimiento de los trabajadores en esa época, sino con la rigurosa intención de restituirles la palabra desde los mismos espacios donde vivenciaron sus existencias laborales. Es aquí cuando nos coloca en medio de la escena de una identidad proletaria que busca su sentido positivo, sin reducirla ni a una pura verdad "proletaria" construida desde afuera y que no deja lugar a la crítica, ni a un proyecto revolucionario que deban imperativamente asumir como "su" tarea o "la" tarea del pueblo. Sus

⁵ Jacques Rancière, *Les scènes du peuple. Les révoltes logiques 1975-1985*, Lyon, Horlieu, 2003.

⁶ Jacques Rancière, "Una mujer molestosa", *Actuel Marx/Intervenciones*, N° 3, Santiago, 2005, pp. 13-22.

⁷ Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 2002.

⁸ Jacques Rancière, *La nuit de proletaires, archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette, 2005.

identidades quedan atrapadas en tiempos y en espacios que exceden su condición, en un puro imaginario. Y es en esa búsqueda que el-sin-parte trata de ubicarse, de pensarse o de reconocerse, de vivir.

En *El desacuerdo*⁹, Rancière busca en la relación entre Platón y Aristóteles, la vieja dificultad de la filosofía para pensar la política, política que, por su parte, no expresa una subjetividad viva que se oponga a otra subjetividad, de ahí que no pueda fundarse en la esencia de un modo de vida o en la idea del *bios-político*, puesto que la comunidad es el centro del litigio permanente que opone la política a la policía. Siguiendo la definición aristotélica del hombre que habla como animal político por su posesión de la palabra, precisamente porque otros no la tienen, podemos pensar que cada vez que existan problemas en la comunidad humana, habrá litigio sobre la definición y el uso de las palabras.

En *Le partage du sensible*¹⁰, Rancière alude a las expresiones y vínculos entre estética y política y a los cuerpos que las hacen surgir. Propone entonces reflexionar las prácticas artísticas concebidas en el tiempo y el espacio, en lo visible y lo invisible, en la palabra y en el ruido, que definen forzosamente los lugares y los inte-

⁹ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

¹⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

reses de lo político. La policía estructura el espacio sensible que caracteriza los cuerpos que lo componen mientras la política es una conjunción de actos que formalizan una propiedad suplementaria, lugar del desacuerdo entre la repartición de bienes de la comunidad y sus distintos dispositivos. La política surge cuando los excluidos que no son contados como parte social, denuncian la injusticia de la igualdad que funda a la sociedad democrática, instituyendo el litigio. En efecto, el desacuerdo no surge entonces por oposición de intereses, de malas voluntades o de malos entendidos, sino cuando un accidente viene a desordenar el orden dominante. A eso sirve la política. En *Aux bords du politique* Rancière advierte:

“... Lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Consiste en organizar la unión de los hombres en comunidad y su consentimiento y reposa sobre la distribución jerárquica de lugares y funciones. A ese proceso le llamo policía. El segundo es de la igualdad. Consiste en el juego de prácticas guiadas por el presupuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera con la preocupación de verificarla. El nombre más justo es emancipación”¹¹.

¹¹ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 112.

¿Y la política no tiene que ver entonces con el reparto de lo sensible? Y este reparto, que desde antaño compromete al arte, ¿no caracteriza acaso al régimen moderno del arte, a la estética, en la medida misma en que éste promete siempre una representación más? Porque si queremos recoger algunos registros de lo que hemos vivido, de lo que nos sitúa en alguna parte de nuestra historia social, entonces la estética sería el lugar privilegiado. Como sucede por ejemplo en los dos filmes con los que el autor inicia esta conferencia. El cine nos conectaría con trayectorias marcadas por una política de la que no podemos escapar. Así, la relación estética e histórica podría ser la demostración de una relación política que busca en nuestra memoria lo que ocurre, lo que nos ocurre, lo que nos marca y nos identifica, más allá de comisiones, informes, leyes y tribunales que desdibujan los acontecimientos vividos, presentándonos una democracia que termina por construir conformismo, impunidad y olvido.

dos filmes recientes, ambos consagrados a los avatares de la justicia en el seno de una comunidad local: el primero de estos filmes es *Dogville* de Lars Von Trier. El filme nos cuenta la historia de Grace, una extranjera que para hacerse aceptar por los habitantes del pequeño pueblo, se pone a su servicio, al precio de sufrir primero la explotación y luego la persecución. Esta historia nos permite medir una separación entre dos edades, en efecto, transpone de hecho una célebre fábula naval, la de *Santa Juana de los Mataderos* de Bernardin de Saint-Pierre, que buscaba hacer renar la moral cristiana.

El viraje ético de la estética y la política

Jacques Rancière

situaba en un universo donde todas las nociones se dividían en dos. La moral se revelaba entonces para luchar contra la violencia del orden económico. Ella debía transformarse en una moral militante, que tomaba por criterio las necesidades de la lucha. El derecho de los oprimidos se oponía así al derecho que protegía la opresión y esta oposición de dos violencias también era la de dos morales y de dos derechos.

Esta división entre la violencia de la moral y la del derecho tiene un nombre. Se llama apropiadamente política. La política no es como se dice generalmente lo opuesto a la moral. Es más bien su división. Así, *Santa Juana de los Mataderos* era una fábula de la política, que mostraba la imposibilidad de la mediación entre dos derechos y dos violencias. En cambio, el mal ren-

identidades quedan atrapadas en tiempos y en espacios que exceden su condición, en un giro imaginario. Y es en esa búsqueda que el sin-pertó trata de ubicarse, de pensarse o de reconocerse, de vivir.

En *El desahucio*¹, Rancière busca en la relación entre Platón y Aristóteles, la vieja dificultad de la filosofía para pensar la política, política que, por su parte, no expresa una subjetividad viva que se oponga a otra subjetividad, de ahí que no pueda fundarse en la esencia de un modo de vida o en la idea del *bios político*, puesto que la comunidad es el centro del litigio permanente que ocurre en la política. La política es la definición aristotélica del hombre que habla como animal político por su posesión de la palabra, precisamente porque otros no la tienen, podemos pensar que cada vez que exista problemas en la comunidad humana, habrá litigio sobre la definición y el uso de las palabras.

En *Le partage du sensible*², Rancière alude a las expresiones y vínculos entre estética y política y a los cuerpos que las hacen surgir. Propone entonces reflexionar las prácticas artísticas concebidas en el tiempo y el espacio, en lo visible y lo invisible, en la palabra y en el ruido, que definen forzosamente los lugares y los inte-

¹ Jacques Rancière, *El desahucio. Platón y Aristóteles*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

² Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

viraje ético

Agradezco en primer lugar a la Universidad ARCIS, a las escuelas de Filosofía y de Sociología, y al Magíster en Sociología. Agradezco muy particularmente a María Emilia Tijoux que trabajó mucho para llevar a cabo esta manifestación, a Alejandra Castillo, a Sergio Rojas y a Iván Trujillo. También agradezco a la Embajada de Francia y el Instituto Chileno - Francés por este apoyo, y a las traductoras que hacen un gran trabajo. Les agradezco, por supuesto, a todos ustedes por su presencia.

Primero debo precisar el sentido de mi título. Ética es efectivamente una palabra que se presta a equívocos. A menudo se piensa a la ética como una instancia general de normatividad, a la luz de la cual se juzgaría la validez de prácticas y de discursos de diferentes esferas de acción. En este sentido, el viraje ético significaría que la política o el arte actualmente están cada vez más sometidos a una investigación moral sobre la validez de sus principios y las consecuencias de sus prácticas.

Pero no creo que esto sea a lo que asistimos actualmente. Es muy cierto que la ética hoy día se invoca un

poco para todo. Pero este reino de la ética no es el de un juicio moral sobre las operaciones del arte o las acciones de la política. A la inversa, significa la constitución de una esfera indistinta, en donde se disuelve la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el corazón mismo de la vieja moral: a saber, la distinción entre el hecho y el derecho, entre el ser y el deber ser. La ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación tendencial de todas las formas de discursos y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto. Hay que recordar que, antes de significar norma o moralidad, la palabra *ethos* significa dos cosas: significa la *estadía* y significa la *manera de ser*, el modo de vida que corresponde a esta estadía. La ética es entonces el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. Y es esta identidad lo que caracteriza la inflación ética de hoy. Ella opera, en efecto, la conjunción singular entre dos fenómenos: por un lado, la instancia del juicio que aprecia y que elige se encuentra rebajada ante el poderío de la ley que se impone. Pero, por el otro, la radicalidad de esta ley se refiere a la simple obligación de un estado de cosas. La indisunción creciente del hecho y de la ley da lugar, entonces, a una dramaturgia inédita del mal y de la reparación infinita.

Para ilustrar lo que quiero decir con esto, partiré de

dos filmes recientes, ambos consagrados a los avatares de la justicia en el seno de una comunidad local: el primero de estos filmes es *Dogville* de Lars Von Trier. El filme nos cuenta la historia de Grace, una extranjera que para hacerse aceptar por los habitantes del pequeño pueblo, se pone a su servicio, al precio de sufrir primero la explotación y luego la persecución. Esta historia nos permite medir una separación entre dos edades, en efecto, transpone de hecho una célebre fábula teatral, la de *Santa Juana de los Mataderos* de Bertold Brecht, que buscaba hacer reinar la moral cristiana en la jungla capitalista. Pero la fábula de Brecht se situaba en un universo donde todas las nociones se dividían en dos. La moral cristiana se revelaba ineficaz para luchar contra la violencia del orden económico. Ella debía transformarse en una moral militante, que tomaba por criterio las necesidades de la lucha. El derecho de los oprimidos se oponía así al derecho que protegía la opresión y esta oposición de dos violencias también era la de dos morales y de dos derechos.

Esta división entre la *violencia de la moral* y la del derecho tiene un nombre. Se llama propiamente política. La política no es como se dice generalmente lo opuesto a la moral. Es más bien su división. Así, *Santa Juana de los Mataderos* era una fábula de la política, que mostraba la imposibilidad de la mediación entre dos derechos y dos violencias. En cambio, el mal reen-

contrado por Grace en *Dogville*, sólo conduce a una causa que está en el mal mismo. Grace ya no es el alma buena mistificada. Ella es solamente la extranjera, la excluida que desea hacerse admitir en la comunidad que la sojuzga antes de rechazarla. La desilusión y la pasión de Grace ya no dependen de ningún sistema de dominación por comprender y destruir. Dependen de un mal que es causa y efecto de su propia reproducción. Por eso, la única justicia que conviene, y que finalmente llega, es la limpieza radical que se ejerce contra la comunidad por el Padre de Grace, que no es otro que el rey de los Truhanes. En tiempos de Brecht se decía: sólo la violencia ayuda allí donde reina la violencia. Hoy día diríamos: sólo el mal retribuye el mal, tal sería la fórmula transformada, propia a los tiempos consensuales y humanitarios. Traduzcamos esto en el léxico de George W. Bush: sólo la justicia infinita es apropiada a la lucha contra el eje del mal.

Es cierto que el término de justicia infinita ha hecho rechinar algunos dientes. Se ha dicho que era una mala elección. Pero pienso que ha sido muy buena. Es sin duda por la misma razón que la moral de *Dogville* provocó escándalo. Se le reprochó al filme su falta de humanismo. Este defecto de humanismo, sin duda reside en la idea misma de una justicia hecha a la injusticia. En este sentido, una ficción humanista sería una ficción que suprime esta justicia, borrando la oposi-

ción misma de lo justo y lo injusto. Pero es claramente lo que propone otro filme, *Mystic River* de Clint Eastwood¹. En este filme, el crimen de Jimmy, que ejecuta a su antiguo camarada Dave porque lo cree culpable del asesinato de su hija, queda impune. Queda como un secreto guardado en común por el culpable y por su compadre, el policía Sean. ¿Por qué esto? Porque la culpabilidad conjunta de Jimmy y de Sean, excede lo que un tribunal puede juzgar. Fueron ellos cuando eran niños, quienes condujeron al pequeño Dave a sus arriesgados juegos callejeros. Fue por su causa que Dave fue detenido por unos falsos policías que lo violaron. Como consecuencia de ese trauma, Dave se convirtió en un adulto problemático, y sus comportamientos aberrantes lo designaron como culpable ideal para el asesinato de la joven.

Dogville transformaba una fábula teatral y política de los años 1930. *Mystic River* por su parte, transforma una fábula cinematográfica y moral de los años 1940: el escenario del falso culpable, ilustrado sobre todo en el cine por Hitchcock y por Fritz Lang. En ese escenario, la verdad enfrentaba la justicia falible de los tribunales y terminaba por vencer, al riesgo de reencontrar a veces otra forma de fatalidad. Pero hoy día el mal, a

¹ En Chile este film fue estrenado bajo el título de *Río místico* [N. T.]

veces con sus inocentes y sus culpables, se ha convertido en trauma. Pero el trauma no conoce ni inocentes ni culpables. Es un estado de indistinción entre culpabilidad e inocencia. Es en el seno de esta violencia traumática que Jimmy mata a Dave, quien a su vez es víctima de un trauma consecutivo a su violación, cuyos autores sin duda, eran probablemente víctimas de otro trauma. En Lang o en Hitchcock, hace cincuenta años, el violento o el enfermo se salvaban por la reactivación de un secreto de infancia olvidado. Más, ese traumatismo de infancia llegó a ser el traumatismo del nacimiento, la simple desgracia que afecta a todo ser humano por ser un animal nacido demasiado pronto. Esta desgracia a la que nadie escapa, revoca la idea de una justicia hecha a la injusticia. Ella no suprime el castigo, pero suprime su justicia. Ella trae consigo los imperativos de la protección del cuerpo social, que siempre comportan más de un desplazamiento. La justicia infinita toma entonces la figura "humanista" de la violencia necesaria para mantener el orden de la comunidad, exorcizando el trauma.

En materia política, el trauma se llama claramente terror. Terror es una de las palabras maestras de nuestro tiempo. Es ciertamente la que designa una realidad de crimen y de horror que no podemos ignorar. Pero también es un término de indistinción. Terror, designa los atentados del 11 de septiembre o del 11 de marzo

del año 2004 en Madrid y la estrategia en la que se inscriben. Pero cada vez con más frecuencia, esa palabra también designa el choque que los acontecimientos produjeron en los espíritus, el temor a que tales acontecimientos se reproduzcan, el temor de violencias aún más impensables, la situación marcada por esas aprehensiones, la gestión de esta situación por los aparatos de Estado, etc. Hablar de guerra contra el terror es establecer una sola y misma cadena, desde los atentados hasta la angustia íntima que puede habitar en cada uno de nosotros. Lo que responde entonces al fenómeno del terror, es bien una justicia infinita, que ataca a todo lo que suscita o que podría suscitar el terror. Una justicia que no se detendrá jamás o que se detendrá cuando haya cesado el terror, que por definición no se detiene jamás en los seres sometidos al traumatismo del nacimiento. Al mismo tiempo, esta justicia infinita es una justicia que se ubica por encima de toda regla de derecho.

Estas dos historias del cine reseñan bastante bien el cambio de coordenadas que trato de resumir con la idea del viraje ético. El aspecto esencial de este proceso no es el retorno a las normas de la moral. Es, por el contrario, la supresión de la división que la palabra misma de moral implicaba. La moral implicaba la separación de la ley y del hecho. Implicaba, al mismo tiempo, la división de morales y derechos, es decir, la división entre las maneras de oponer el

derecho al hecho. La supresión de esta división tiene un nombre: se llama consenso.

Consenso es una de las palabras claves de nuestro tiempo. Pero tendemos a minimizar su sentido. Algunos lo colocan en el acuerdo global de los partidos de gobierno y de oposición respecto a los grandes intereses nacionales. Otros ven en él más ampliamente un estilo nuevo de gobierno, dándole preferencia a la discusión y a la negociación para resolver el conflicto. Pero el consenso significa mucho más: significa un modo de estructuración simbólica de la comunidad, que evacua el corazón mismo de la comunidad política, es decir, el disenso. En efecto, la comunidad política, en sentido propio, es una comunidad estructuralmente dividida, no solamente dividida en grupos de interés o de opiniones, sino respecto a sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población. Siempre es una forma de simbolización suplementaria respecto a toda cuenta de la población. Y esta forma de simbolización es siempre una forma litigiosa. La forma clásica del conflicto político opone varios pueblos en uno solo: hay un pueblo inscrito en las formas existentes del derecho y de la constitución, hay otro que está encarnado en el Estado, y hay el que el derecho ignora aún y al que el Estado no reconoce el derecho. El consenso es la reducción de esos pueblos a uno solo, idéntico a la cuenta de la población y de sus partes.

Colocando el pueblo en la población, el consenso trae consigo también el derecho al hecho. Su trabajo es tapar todos los intervalos entre derecho y hecho, por los cuales el derecho y el pueblo se dividen. La comunidad política es, así, tendencialmente transformada en comunidad ética, es decir, en comunidad de un solo pueblo, donde todo el mundo supuestamente cuenta. Esta cuenta choca solamente con un resto problemático, al que denomina excluido. Pero hay dos maneras de plantear la exclusión misma. En la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente. En cambio, en la comunidad ética, éste suplemento ya no tiene lugar de ser, porque todo el mundo está incluido. El excluido, entonces, no tiene estatuto. Por un lado, es simplemente el enfermo, el retardado, a quien la comunidad debe tender una mano que lo socorre. Por otro lado, se convierte en el otro radical, aquel que nada separa de la comunidad, salvo el simple hecho de ser extranjero en ella, y que por tanto la amenaza al mismo tiempo en cada uno de nosotros. La comunidad nacional despolitizada se constituye, entonces, como la pequeña sociedad de Dogville, en la duplicidad entre el servicio social de proximidad y el rechazo absoluto del otro.

A esta nueva figura de la comunidad nacional co-

rresponde un nuevo paisaje internacional. La ética ha instaurado su reino, primero bajo la forma de lo humanitario y luego bajo la justicia infinita ejercida contra el eje del mal. Lo ha instaurado a través de un mismo proceso de indistinción creciente, de hecho y de derecho. En el escenario internacional, este proceso se traduce por el desvanecimiento tendencial de los derechos humanos. Sin embargo, este desvanecimiento ha operado por un desvío, por la constitución de un derecho que va-más-allá de todo derecho, el derecho absoluto de la víctima. Esto implica un vuelco significativo de lo que es, de cierto modo, el fundamento de los derechos humanos. Estos han sufrido en veinte años, una transformación significativa. Víctimas durante mucho tiempo de la sospecha marxista, rejuvenecieron en los años ochenta del siglo pasado con los movimientos disidentes de la Europa del Este. Y la caída del sistema soviético durante los años '90, pareció abrir la vía de un mundo donde los consensos nacionales se prolongarían en un orden internacional fundado en esos derechos. Esta visión optimista fue rápidamente desmentida por la explosión de nuevos conflictos étnicos o de nuevas guerras de religión. Los Derechos Humanos habían sido el arma de los disidentes del Este, cuando oponían otro pueblo a aquel que el Estado pretendía encarnar. Estos derechos se convierten ahora en los derechos de las poblaciones víctimas de las nuevas guerras étnicas, de indi-

viduos expulsados de sus casas destruidas, de mujeres violadas o de hombres masacrados. Se convierten en los derechos específicos de todos aquellos que están incapacitados de ejercer sus derechos. En consecuencia, o bien estos derechos ya no son nada, o bien, se convierten en derechos absolutos; Derechos absolutos de los sin derecho que exigen una respuesta, ella misma absoluta, por encima de cualquier norma jurídica formal.

Pero, por supuesto, este derecho absoluto del sin derecho, sólo puede ser ejercido por un otro. Es a esta transferencia a la que primero se llamó derecho de injerencia y luego guerra humanitaria. Sólo, posteriormente, en un segundo momento, la guerra humanitaria se convirtió en la justicia infinita ejercida contra un enemigo invisible y omnipresente que vendría a amenazar al defensor del derecho de las víctimas en su propio territorio. El derecho absoluto se identifica, entonces, con la simple exigencia de seguridad de una comunidad de hecho. La guerra humanitaria deviene así la guerra sin fin contra el terror: una guerra que no es una, porque no es más que un dispositivo de protección infinita, el mismo parte integrante del trauma elevado a rango de fenómeno de civilización.

Lo que se opone al mal del terror es, o bien, un mal menor, la simple conservación de lo que es, o bien, una salvación que vendría de la radicalización misma de la catástrofe.

Este vuelco del pensamiento se instaló en el corazón del pensamiento filosófico en sus dos formas mayores: bien como, afirmación de un derecho del Otro, fundamento que funda filosóficamente los ejércitos de intervención, bien como, afirmación de un estado de excepción que hace inoperantes a la política y al derecho, dejando sólo la esperanza de una salvación mesiánica surgida del fondo de la desesperanza. La primera posición ha sido bien resumida por Jean-François Lyotard, en un texto que justamente se titula *The Other's Rights*². Este texto, escrito en 1993, respondía a una pregunta planteada por Amnistía Internacional: ¿Qué ocurre con los derechos humanos en el contexto de la intervención humanitaria? En su respuesta Lyotard le daba a los "derechos del otro", una significación que aclara bien lo que quiere decir el viraje ético. Los derechos del hombre, explicaba, no pueden ser los derechos del hombre en tanto hombre, los derechos del hombre desnudo. Era ya el argumento de Burke, de Marx o de Hannah Arendt. Ellos habían explicado que el hombre desnudo, el hombre apolítico es un hombre sin derecho. El hombre debe ser algo más que un hombre para tener derechos. Históricamente, este otro

² Jean-François Lyotard, "Los derechos de los otros", Stephen Shute y Susan Hurley (eds.), *De los derechos humanos. Las conferencias Oxford Amnesty de 1993*, trad. Hernando Valencia, Madrid, Trotta, 1998, pp. 137-145. [N. T.]

que el hombre, se llamó ciudadano. Y la dualidad del hombre y del ciudadano alimentó dos cosas. Por una parte, la crítica de la duplicidad de esos derechos, y la acción política que, por otra parte, instaló dichos disensos en la separación misma del hombre y del ciudadano. Pero en el tiempo del consenso y de la acción llamada humanitaria, este otro más que el hombre sufrió una mutación radical. Ya no es más el ciudadano que se agrega al hombre, es el inhumano que lo separa de él mismo. En efecto, en esas violaciones de los derechos del hombre que se acusa de inhumanas, Lyotard ve la consecuencia del desconocimiento de un otro "inhumano", de un inhumano de alguna manera constitutivo, podríamos decir. Este "inhumano" es la parte de nosotros que no controlamos, indefensión de la infancia, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia un Otro absoluto. Lo Inhumano es esta radical dependencia del humano, frente a un absolutamente otro que el no puede manejar. El "derecho del otro" es entonces el derecho de testimoniar de esta sumisión a la ley del otro. Según Lyotard, la violación de este derecho comienza con la voluntad de manejar lo inmanejable. Esta voluntad habría sido el sueño de las Luces y de la Revolución, y el genocidio nazi la habría cumplido exterminando al pueblo cuya vocación es dar testimonio de la necesaria dependencia frente a la ley del Otro. Esta voluntad se mantendría todavía hoy bajo

las formas suaves de la sociedad de la comunicación y de la transparencia generalizadas.

De este modo dos rasgos caracterizan el viraje ético. Primero, es una reversión del curso del tiempo: el tiempo volcado hacia el fin a realizar —progreso o emancipación—, es reemplazado por el tiempo tornado hacia la catástrofe que está detrás de nosotros. Pero, también, el viraje ético es una nivelación de las formas mismas de la catástrofe que se invoca. La exterminación de los Judíos de Europa aparece, entonces, como la forma manifiesta de una situación que caracteriza muy bien lo ordinario de nuestra existencia democrática y liberal. Es lo que resume la fórmula de Giorgio Agamben: el campo es el *nomos* de la modernidad, es decir, su lugar y su regla¹. A diferencia de Lyotard, Agamben no funda ningún derecho del Otro. Denuncia la generalización del estado de excepción y apela a una salvación mesiánica venida del fondo de la catástrofe. Por tanto su análisis resume bastante bien lo que yo denomino viraje ético. En efecto, el estado de excepción es un estado que indiferencia verdugos y víctimas, tal como hace equivalente lo extremo del crimen del Estado nazi y lo ordinario de la vida de nuestras sociedades. El verdadero horror de los campos, dice Agamben, todavía más que la cámara

¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, trad. Antonio Gimeno Cuspidera, Valencia, Pre-Textos, 1998. [N. T.]

de gas, es el partido de fútbol que oponía en las horas vacías a los SS y los judíos de los *sonderkommandos*⁴. Y este partido se reinicia cada vez que nosotros prendemos la televisión para ver un partido de fútbol. Todas las diferencias se borran así en la ley de una situación global. Esta aparece entonces como el cumplimiento de un destino ontológico que no deja ningún lugar al disenso político y sólo espera como salvación una improbable revolución ontológica.

Esta desaparición tendencial de las diferencias de la política y del derecho en la indistinción ética, define también un cierto presente del arte y de la reflexión estética. Lo mismo que la política se borra con el par del consenso y de la justicia infinita, el arte y la reflexión estética tienden a redistribuirse en una visión que consagra al arte al servicio del lazo social y otra que lo consagra al testimonio interminable de la catástrofe.

Los dispositivos por los cuales el arte, hace algunas décadas, quería atestiguar de la contradicción de un mundo marcado por la opresión, tienden hoy día a testimoniar en su lugar de una común pertenencia ética. Comparemos por ejemplo dos obras que a treinta años de distancia explotan la misma idea. En el tiempo de la guerra de Vietnam, Chris Burden había creado lo

⁴ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, trad. Antonio Gimeno Cuspidera, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 25. [N. T.]

que llamaba su "Otro memorial", memorial dedicado a los muertos del otro lado, es decir, a los miles de víctimas vietnamitas sin nombre y sin monumento. Sobre las placas de bronce de su monumento, les había dado nombres a esos anónimos: nombres de consonancia vietnamita, de otros anónimos que había recochado al azar en las guías de teléfonos. Pero, treinta años después Christian Boltanski presentaba una instalación titulada: *Les Abonnés du téléphone*, un dispositivo constituido por dos grandes estantes que contenían guías del mundo entero y por dos largas mesas, donde los visitantes podían sentarse para consultar a su gusto, una u otra de esas guías. La instalación de hoy día reposa, entonces, en la misma idea formal que el contra-monumento de ayer. Pero su sentido ha cambiado completamente. Ayer, se trataba de devolverle un nombre a quienes la fuerza de un Estado había privado de su nombre y de su vida. Hoy día los anónimos son, simplemente, como lo dice el artista, "especímenes de humanidad", con los cuales nos encontramos vinculados en una gran comunidad. De una manera significativa, esta instalación estaba incluida en una exposición que fue presentada en el año 2000 en París con el título: *Voilà. Le monde dans la tête*⁵. Dicha exposición, buscaba reunir testimonios de un siglo de

⁵He aquí, el mundo en la cabeza. [N. T.]

historia común. Así, saliendo de la sala de Boltanski, el visitante encontraba una instalación sonora de On Kawara, que le hacía escuchar la enumeración de algunos de los últimos cuarenta mil años. Más lejos, Hans Peter Feldmann, le presentaba las fotografías de cien personas, de uno a cien años. Más allá, un escaparate de fotografías de Fischli y Weiss, le hacía ver un *Monde visible*, similar a las fotos de vacaciones de nuestros álbumes de familia, etc., etc.

Todas esas instalaciones jugaban entonces sobre lo que treinta años antes había sido el resorte de un arte crítico: la introducción sistemática de objetos y de imágenes del mundo profano en el templo del arte. Pero el sentido de esta mezcla ha cambiado radicalmente. Antes, el encuentro de elementos heterogéneos buscaba resaltar las contradicciones de un mundo dominado por la explotación y quería cuestionar el lugar del arte y de sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy día la unión de elementos heteróclitos se afirma como la operación positiva de un arte que archiva y testimonia de un mundo común. Esta unión se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso donde se trata de devolver el sentido perdido de un mundo común o reparar las fallas del lazo social. Puede que esta búsqueda se exprese directamente, por ejemplo, en el programa de lo que se denomina arte relacional, que quiere sobre

todo crear situaciones de proximidad, propicias a la elaboración de nuevas formas de lazos sociales. Pero ella se hace sentir más considerablemente, en el cambio de sentido que afecta a los mismos procedimientos utilizados con distancia por los propios artistas. Así es como ya en los años sesenta, un cineasta como Godard recurría sistemáticamente al collage de elementos aparentemente sin relación. Pero lo hacía en forma de choque de elementos heterogéneos. Por ejemplo, el choque entre el mundo de la "gran cultura" y el mundo de la mercancía: en *Le mépris* era *l'odyssée* filmada por Fritz Lang y el cinismo brutal del productor, en *Pierrot le fou* era *l'histoire de l'art* de Elie Faure y la publicidad para las fundas *Scandale, etc., etc.* Treinta años después, las *Histories du cinéma* todavía se fundan en ese collage sistemático de elementos heterogéneos. Pero el procedimiento ha cambiado completamente de sentido, ya no es polémico sino fusional. Ahora, Godard mezcla las imágenes de los muertos filmados por Georges Stevens en Ravensbrück, con otros planos del mismo cineasta sacados del filme *Une place au soleil*, que nos muestra a una Elizabeth Taylor radiante y asocia esas imágenes con una Marie-Madeleine sacada de los frescos del Giotto. Hace treinta años un tal montaje, habría denunciado el compromiso del gran arte europeo y la felicidad americana con la exterminación olvidada, un poco a la manera de los fotomontajes de Mar-

tha Rosler, que confrontaban las imágenes del consumo americano con los horrores de la muerte en Vietnam. Pero en las *Histories du cinéma*, Godard les otorga un sentido completamente distinto: para él, filmando los muertos de los campos, Stevens ha redimido al cine de su ausencia en los lugares de la exterminación. Él ha reconquistado y transmitido un poder redentor de la imagen instituyendo un mundo de co-presencia.

Es así que, por un lado, los dispositivos artísticos polémicos, tienden a desplazarse y devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar una nueva figura. Ella se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita.

Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable dos nociones están efectivamente confundidas: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que un sujeto es irrepresentable para los medios del arte, es de hecho decir cosas muy diferentes. Puede querer decir que los medios específicos de un arte no son apropiados a esa singularidad. Era en el siglo XVIII, el gran argumento de *Laocoon* de Lessing: El sufrimiento de *Laocoon* de Virgilio era irrepresentable, intraduci-

ble en esculturas, porque el realismo visual de la escultura le quitaba su dignidad al personaje y su idealidad al arte. Dicho de otro modo, el extremo sufrimiento pertenecía a una realidad que estaba, por principio, excluida del arte de lo visible.

Manifiestamente no es eso lo que se quiere decir cuando se ataca, por ejemplo, la serie americana *Holocausto* en nombre de lo irrepresentable. Lo que se recusa, es el empleo mismo de cuerpos ficcionales que imitan a los verdugos y a las víctimas de los campos. Esta imposibilidad encubre de hecho una prohibición. Pero esta misma prohibición mezcla dos cosas: una proscripción que recae sobre el acontecimiento y una proscripción que recae sobre el arte. En efecto, por un lado se dice que lo que ha tenido lugar en los campos de exterminio prohíbe que se proponga una imitación para goce estético. Pero, por otro lado, se dice que el acontecimiento inaudito de la exterminación, apela a un arte nuevo, a un arte de lo irrepresentable. Y se establece entonces una línea recta desde el *Carré noir* de Malevitch, firmando la muerte de figuración pictórica y el filme *Shoah* de Claude Lanzmann, tratando de lo irrepresentable de la exterminación.

Pero ¿qué es lo que entendemos realmente por “irrepresentable”? *Shoah* es un filme que presenta, como todos los otros filmes, personajes y situaciones. El filme comienza por mostrarnos un río que serpentea en

las praderas, con una barca que se desplaza al ritmo de una canción nostálgica. El realizador introduce esta escena pastoral con una frase provocadora, que afirma el carácter ficcional del filme: “Esta historia, nos dice, comienza en nuestros días al borde del río *Ner* en Polonia”. Entonces, lo irrepresentable alegado, no puede significar la imposibilidad de usar la ficción para dar cuenta de la exterminación. Esto nada tiene que ver con el argumento de *Laocoon*, que reposaba en la distancia entre presentación real y representación artística. Al contrario, es porque nada separa ya la representación ficcional de la presentación de lo real, que el problema se plantea. El problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino que se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin. Pero el rasgo esencial del genocidio para Lanzmann, es la separación entre la racionalidad perfecta de su ejecución y una inadecuación de toda razón explicativa de esta programación. El genocidio es perfectamente racional en su ejecución, pero esta misma racionalidad no depende de ninguna coordinación racional suficiente. Es esta separación entre dos racionalidades la que hace inadecuada la ficción del tipo *Holocausto*. Ella nos muestra la transformación de personas ordinarias en monstruos y de ciudadanos respetados en desechos humanos. Tal lógica está destinada a olvidar al mismo tiempo la singularidad de la racionalidad de la exter-

minación y la ausencia fundamental de razón. En cambio, otro tipo de ficción aparece perfectamente apropiada para este fin, para la "historia" que Lanzmann quiere contar: la ficción-encuesta, donde un filme como *Citizen Kane* es el prototipo: la forma de narración que se da en torno a un acontecimiento, o a un personaje incomprendible, y que se esfuerza por conocer su secreto, a riesgo de sólo encontrar la vacuidad de la causa, o la ausencia de sentido del secreto.

Shoah no se opone a *Holocausto* como un arte de lo irrepresentable a un arte de la representación. La ruptura con la representación clásica, no es el advenimiento de un arte de lo irrepresentable. Por el contrario, es la supresión de toda frontera que se limita a los sujetos y los medios de la representación. Por eso, es posible mostrar la exterminación de los Judíos sin deducirla de alguna motivación atribuible a personajes o a alguna lógica de situaciones. Se trata de representar el exterminio sin mostrar cámaras de gas, escenas de exterminio, verdugos, o víctimas. Esta sustracción no significa una imposibilidad de representar. Significa, por el contrario, una multiplicación de los medios de representación.

Entonces, para alegar un arte de lo irrepresentable hay que hacer venir aquello irrepresentable desde otra parte que desde el arte mismo. Hay que hacer coincidir lo prohibido y lo imposible, lo que supone un do-

ble golpe de fuerza. Por un lado, hay que poner en el arte la prohibición religiosa. Hay que transformar la prohibición de representar al dios de los Judíos, en imposibilidad de representar la exterminación. Por otro lado, hay que transformar el *plus* de representación en su contrario: un defecto o una imposibilidad de la representación. Ello supone una construcción del concepto de modernidad artística, que aloje lo prohibido en lo imposible, haciendo de todo el arte moderno un arte constitutivamente dedicado al testimonio de lo irrepresentable.

Hay un concepto que ha servido masivamente a esta operación: es el concepto de lo sublime. Éste es, en efecto, en Kant, el concepto de una imposibilidad. La experiencia de lo sublime para él, es la experiencia de una desproporción, de una incapacidad de la imaginación para ponerse a la medida de un sensible de excepción - de una grandeza excepcional o de un poderío terrible. Esta desproporción propia a lo sublime se ofrece entonces como concepto de un arte de lo irrepresentable. El autor que ha desarrollado particularmente esta idea es una vez más Lyotard. En los textos que reunió bajo el título de *L'inhumain*⁶, define la tarea de las vanguardias artísticas en una sola exigencia:

⁶ Jean-Francois Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1998. [N. T.]

testimoniar que existe lo impresentable. Para él, dicha tarea se resume en el concepto de lo sublime que aparece así como el concepto mismo del arte moderno.

El problema, es que para ello debe invertir el sentido mismo del concepto de sublime. Debe identificar de partida, el juego de las operaciones del arte a una dramaturgia de la exigencia imposible. Pero esta dramaturgia supone que revirtamos la esencia misma del sublime kantiano. En efecto, en Kant la facultad sensible padecía los límites de su poder, su falla abría el campo a la ilimitación de la razón y marcaba al mismo tiempo el pasaje de la esfera estética a la esfera moral. Pero Lyotard hace de este pasaje fuera del pasaje del arte, la ley misma del arte. Pero lo hace al precio de invertir los roles. Ya no es más la facultad sensible que fracasa al obedecer las exigencias de la razón. Inversamente, es el espíritu que queda en problemas, obligado a obedecer la tarea imposible de aproximarse a la materia, de aprehender la singularidad sensible. Pero esta relación con la materialidad sensible se transforma inmediatamente en Lyotard en experiencia de una dependencia radical. Luego de haber hecho un inventario de las singularidades materiales a las que se enfrenta el arte, Lyotard las lleva todas a una sola y misma experiencia. Todas designan, nos dice, el acontecimiento de una pasión, de un padecer al que el espíritu no habría estado preparado y del cual sólo conserva el sentimiento de una deuda oscura. Todas atestan unifor-

mamente la dependencia del espíritu que no se pone en movimiento sino por un choque sensible inmanejable.

Así, mientras que lo sublime en Kant introducía el espíritu en el plano estético de la ley moral de la autonomía, en Lyotard inversamente introduce la experiencia ética fundamental que es la experiencia de una dependencia. Esto es lo que significa la transformación ética del sublime kantiano: la transformación conjunta de la autonomía estética y de la autonomía moral en una sola y misma ley de heteronomía. La tarea de las vanguardias artísticas viene a ser la repetición del gesto que inscribe el choque, a la manera del rayo de color que atraviesa la tela de Barnett Newman, y entonces la tarea de la vanguardia es testimoniar de la deuda infinita del espíritu, frente a una ley que es tanto del orden del Dios de Moisés como de la ley del inconsciente. El hecho de la resistencia de la materia deviene la sumisión a la ley del otro, pero solo que esta ley del otro, es a su vez la sumisión a la condición del ser tornado demasiado rápido.

Esta visión de la tarea del arte moderno es extrema y paradójica, pero justamente esta visión extrema nos obliga a poner nuevamente en cuestión los análisis dominantes de su evolución. Estos análisis dominantes oponen al paradigma modernista de la autonomía del arte, un paradigma postmoderno, que habría borrado la frontera entre el gran arte y el arte popular, la obra

única y la infinidad de sus reproducciones, la realidad y el simulacro, las formas del arte y las imágenes de la vida mercantil. Pero, esta oposición simplista, creo, impide comprender las transformaciones del presente. Ella olvida que el modernismo mismo, no ha sido más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo centro común, que vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad por venir, ligando entonces esta autonomía a la promesa de su propia supresión.

Es preciso recordar, en efecto, que la estética como régimen nuevo de identificación del arte, nació en el tiempo de la Revolución francesa, y que su advenimiento significó en esa época, dos revoluciones de apariencia contradictoria, pero sin embargo solidarias. Por un lado, el momento estético significó la constitución de una esfera de experiencia específica propia al arte. Pero, por otro, significó la supresión de cualquier criterio que diferenciara los objetos del arte con los otros objetos del mundo. Al mismo tiempo significó simultáneamente la autonomía del mundo del arte y la visión de ese mundo como prefiguración de una otra autonomía, la de un mundo común liberado de la ley y de la opresión. La palabra misma de vanguardia designó dos formas opuestas de un mismo nudo entre la autonomía del arte y la promesa de emancipación. Por un

lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero, por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística, de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista. Por una parte, la vanguardia es el sueño futurista o constructivista de una autosupresión del arte, en la construcción de un mundo sensible nuevo; por otra, y principalmente en la tradición de Adorno, es la lucha por preservar la autonomía del arte, de todas las formas de estetización de la mercancía o del poder; no para preservar la autonomía como puro goce del arte por el arte, sino al contrario, como inscripción de la contradicción irresuelta entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión.

Una de esas políticas se perdió en el sueño soviético, aunque restos de ella sobreviven en las utopías contemporáneas más modestas de las ciudades nuevas, en los diseñadores que pretenden reinventar una comunidad a partir de un nuevo mobiliario urbano o en los artistas relacionales que introducen un objeto, una imagen o una inscripción insólitas en el paisaje de los suburbios en dificultad. Es lo que podríamos llamar la

versión *soft* del viraje ético de la estética. En cuanto a la segunda política, no ha podido ser abolida por no se cual revolución postmoderna. El carnaval postmoderno a lo mejor no ha sido sino la pantalla de humo que oculta un fenómeno más severo: a saber, la transformación del segundo modernismo en una "ética" que no es siquiera una versión suavizada y socializada de la promesa estética de emancipación, sino su pura y simple reversión, que vincula lo propio del arte ya no a una emancipación por venir, sino a una catástrofe inmemorial e interminable. La estética de lo sublime de Lyotard resume justamente este cambio total. Como Adorno, apela a la vanguardia para retrazar indefinidamente la separación entre las obras propias del arte y las mezclas impuras de la cultura y la comunicación. Empero, esta apelación ya no es para preservar una promesa de emancipación. Por el contrario, es para atestiguar indefinidamente de la alienación inmemorial que hace de toda promesa de emancipación una mentira realizable únicamente bajo la forma del crimen infinito; y a ese crimen infinito, el arte imagina responder con una "resistencia" que no es sino el trabajo infinito del duelo.

La tensión histórica de dos figuras de la vanguardia tiende así a desvanecerse en ese par ético de un arte de la proximidad dedicado a la restauración del lazo social, y un arte testimonio dedicado a atestar la catás-

trofe irremediable que está en el origen mismo de ese lazo. Esta transformación reproduce exactamente aquella otra que ve desvanecerse la tensión política de derecho y de hecho, en el par del consenso y de la justicia infinita. Siguiendo esta transformación, estaríamos tentados en decir que el discurso ético contemporáneo no es más que el sitio de honor que se le da hoy a las nuevas formas de la dominación. Sin embargo, olvidáramos con ello un punto esencial. Si la ética *soft* del consenso y del arte de la proximidad es la acomodación de la radicalidad de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte dedicado al duelo interminable aparece como el estricto vuelco de esta radicalidad. Lo que permite este vuelco es la concepción del tiempo, que la radicalidad ética de hoy ha heredado de la radicalidad modernista de ayer, quiero decir, la idea de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento radical.

Durante largo tiempo, este acontecimiento radical fue el de la revolución por venir. En el viraje ético esta orientación del tiempo se ha revertido estrictamente: ella ordena la historia en un acontecimiento radical, que ya no la corta más por delante, sino por detrás de nosotros. Si el genocidio nazi se instaló en el centro del pensamiento filosófico, estético y político, cuarenta o cincuenta años después del descubrimiento de los campos, no es solamente en razón del silencio de la

primera generación de sobrevivientes. Él ha tomado este lugar, aproximadamente en 1989, es decir, en el momento de la caída de los últimos vestigios de esa revolución que hasta ahora había vinculado la radicalidad política y estética con un corte histórico del tiempo. En otras palabras, el genocidio tomó el lugar del corte del tiempo necesario a dicha radicalidad, incluso invirtiendo su sentido, transformándola en catástrofe ya advenida y donde solo un Dios podría salvarnos, según la nueva fórmula heideggeriana que tanto se repite hoy.

En conclusión, no quiero decir que la política y el arte estarían en la actualidad enteramente sometidos a esta visión que llamo ética. Lo que denomino viraje ético, justamente, no es una fatalidad histórica de la política y de la estética hoy. Pero lo que lo caracteriza, es su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que apuntaban ayer a un cambio político o artístico radical. Lo que llamo viraje ético, no es el simple apaciguamiento de los disensos de la política y del arte en el orden consensual. Es más bien la forma extrema que toma la voluntad de absolutizar esos disensos. Así, el rigor modernista que quería purificar el potencial emancipador del arte de todo compromiso con la vida estetizada y el comercio cultural, deviene hoy día la reducción del arte al testimonio ético sobre la catástrofe infinita. De este modo,

la autonomía de la ley moral se convierte en la sumisión ética a la ley del Otro. Los derechos del hombre devienen privilegio del vengador. El purismo político deviene legitimación del orden consensual y la epopeya de un mundo cortado en dos, deviene la guerra contra el terror. El elemento central de este retorno es una cierta teología del tiempo, es la idea de la modernidad como de un tiempo que estuvo dedicado al cumplimiento de una necesidad interna, ayer gloriosa y hoy día desastrosa. Es la concepción de un tiempo cortado en dos por un acontecimiento fundador o un acontecimiento por venir.

Si queremos salir de la configuración ética de hoy, lo que precisamos es devolver a su diferencia las invenciones de la política y del arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte a toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de salvación por venir.

Muchas gracias por su paciencia.

Santiago de Chile, 11 de abril, 2005.

Bibliografía

Jacques Rancière, filósofo, profesor emérito de la Universidad de Paris-VIII. Entre sus últimos libros se cuentan, *La fable cinématographique* (Seuil, 2001), *L'inconscient esthétique* (Galilée, 2001), *Le destin des images* (La Fabrique, 2003), *Les scènes du peuple* (Horlieu, 2003), *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, 2004).

Libros en francés

Marcel Broodthaers (obra colectiva), Paris, Images en manoeuvre, 2004.

Malaise dans l'esthétique, Paris, Gallimard, 2004.

Aux bords du politique, Paris, Gallimard, 2004 (nueva edición, aumentada).

Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, Paris, 10-18, 2004.

Le destin des images, Paris, La Fabrique, 2003.

Les scènes du peuple (Les Révoltes Logiques 1975-1985), Paris, Horlieu, 2003.

La fable cinématographique, Paris, Seuil, 2001.

L'inconscient esthétique, Paris, Galilée, 2001.

La partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

La chair des mots. Politiques de l'écriture, Paris, Galilée, 1998.

La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette, 1998.

La nuit des prolétaires, Paris, Hachette, 1997 (nueva edición).

Mallarmé. La politique de la sirène, Paris, Hachette, 1996.

Arrêt sur histoire (con Jean-Louis Comolli), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

La mésentente. Politique et philosophie, Paris, Galilée, 1995.

Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir, Paris, Seuil, 1992.

La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse (obra colectiva bajo la dirección de Jacques Rancière), Paris, Albin Michel, 1992.

Cours voyages au pays du peuple, Paris, Seuil, 1990

Aux bords du politique, Paris, Osiris, 1990.

Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, Paris, Fayard, 1987.

Louis-Gabriel Gauny, Le philosophe plébéin, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1985 (Jacques Rancière, editor).

Le Philosophe et ses pauvres, Paris, Fayard, 1983.

La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier, Paris, Fayard, 1981.

La Leçon d'Althusser, Paris, Gallimard, 1974.

Libros traducidos al castellano

Breves viajes al país del pueblo, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

Los nombres de la historia. Una poética del saber, trad. Viviana Ackerman, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993

En los bordes de lo político, trad. Alejandro Madrid, Santiago, Editorial Universitaria, 1994.

El desacuerdo. Política y filosofía, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

La división de lo sensible. Estética y política, trad. Juan Azcarte, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002

El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual, trad. Núria Estrach, Barcelona, Editorial Laertes, 2003.

* *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción del cine*, trad. Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2005.

El inconsciente estético, trad. Silvia Duluc, Silvia Costanzo y Laura Lambert, Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2005.