

Encontrar a Rancière como dramaturgo.

“Entre” arte y política: una estética conflictual*

Camille Louis **

Resumen

Para comprender la articulación que Rancière propone entre arte y política he preferido una aprehensión de sus operaciones en tanto que dramaturgo al examen de los textos llamados “clave”. Tomo esto a la vez en relación a mi propia práctica artística, paralela a mi investigación filosófica, como referencia a lo que esta práctica me da a ver del gesto rancièriano que –para “desertar” de esta dramaturgia del fin y del comienzo que “ocupa todo el terreno del arte y de la política”– instala una dramaturgia “de los bordes”. Esta dramaturgia que se mantiene en los bordes de la estética y de la política, hace de este “entre” el lugar mismo desde el cual es posible pensar y sentir heterogéneo. El pensamiento rancièriano, crecientemente sistematizado en torno al quiasmo “estética de la política”–“política de la estética”, puede ser reanudado en el encuentro “dramatúrgico” y no en la idea de representar, yendo así hasta el fondo de lo que hace la potencia política del régimen estético: romper la lógica representativa para experimentar otro plano relacional, otro tipo de relaciones entre lo nombres y los cuerpos, entre los gesto y los enunciados, entre las artes y las políticas (la policial, la de la emancipación, la de su conflicto...).

Palabras clave: política, estética, dramaturgia, conflicto, disenso, igualdad.

Abstract

To understand what Rancière proposes about the joint between art and politics I have preferred an apprehension of its operations as playwright to an examination of “key” texts. I do this in relation to my own artistic practice parallel to my philosophical research practice, by reference to what this practice gives me to see of Rancière’s gesture which, to “give up “ the drama of the beginning and the end “that fills the whole field of art and politics”, sets up a dramaturgy

* Traducción de Marcos Aguirre y Carlos Pérez López.

** Dramaturga, doctora©, Université Paris 8 . E-mail: louiscamille@hotmail.fr

of the “edge “. This drama which is kept at the edges of aesthetics and politics, makes of this “between” the place from which it is possible to think and feel heterogeneous. The rancièrian thought, increasingly systematized with the chiasmus “aesthetic politics”-”politics of aesthetics”, can be elaborated as “dramaturgical” meeting, avoiding the idea of representing, to get to the bottom of what produces the political power of the aesthetic regime: breaking the representative logic to experience another relational level, other relationships between names and bodies, between gesture and statements , between the arts and the politics (the police, the emancipation, that of their conflict ...).

Keywords: *politics, aesthetics, drama, conflict, dissent, equality.*

En estas jornadas consagradas al examen de la relación entre Rancière y la política que se sabe, comporta múltiples estratos, parece de suyo consagrar una exposición al lugar que toma, en el pensamiento político de aquél, la cuestión estética. Sin embargo, no es del todo en este sentido que yo quisiera contribuir aquí. Al examen de los textos llamado “claves” para comprender la articulación que propone el filósofo entre arte y política (*El reparto de lo sensible, Política de la literatura, Malestar en la estética*), he preferido en efecto una aprehensión de sus operaciones en tanto que dramaturga. Tomo esto en un sentido doble: a la vez en referencia a mi propia práctica que, en paralelo con mi investigación en filosofía, es aquélla; pero también de lo que esa práctica me deja ver del gesto rancieriano que, para “desertar” esta dramaturgia del fin y del comienzo que “ocupa todo el terreno del arte y de la política” (Rancière, 2000), se halla dando sitio a una dramaturgia que yo bien nombraría “de los bordes”, que se mantiene en los bordes de la estética y de lo político, haciendo de ese “entre” el lugar mismo desde el cual es posible pensar y sentir en lo heterogéneo. Si hay cada vez una mayor tendencia a sistematizar el pensamiento rancieriano en torno a un quiasma “estético de la política”—“político de la estética”, me parece que el encuentro “dramatúrgico” nos permite reanudar un gesto, no en la idea de representarlo sino de ir al fondo de lo que hace la potencia política del régimen estético que nos presenta: quebrar la lógica representativa para experimentar otro plano relacional, otro tipo de relaciones entre los nombres y los cuerpos, entre los gestos y los enunciados, entre las artes y las políticas (la policial, la de la emancipación, la de su conflicto, que quisiera intentar aquí de activar más que de describir. Esta elección no manifiesta un deseo trivial de experimentación sino la convicción que es en esta “puesta en obra” que las ideas matrices del pensamiento rancieriano se compone y actúa con nosotros.

Antes de intentar esta “com-partición” dramatúrgica prolongando, en la creación de un dispositivo de visión, lo que quisiera hacer aparecer de la “estética” rancieriana (qué modo, qué tonalidad, qué dinámica y qué dramaturgia), algunas remarcas sobre la plaza que toma la dramaturgia en la filosofía de Rancière: desde una dramaturgia expuesta a una práctica.

Dramaturgia expuesta

Rancière emplea a menudo este término “dramaturgia” para describir esas prácticas —políticas, filosóficas, artísticas— que o bien agencian lo visible, lo ordenan y lo dividen o, a la inversa, lo hacen remontar por encima de las separaciones y los intervalos que brotan a partir del corte de un primer reparto para, una vez extraídas de su forzado enmascaramiento, invertir este último. Alrededor de lo que se denominará de manera más o menos sistemática “reparto de lo sensible”, parecen enfrentarse una “estética de la política”, que señala una asignación “policial” de lugares y de funciones, una discriminación en cuanto a aquellos que tienen derecho o no a la palabra y a la visibilidad, y una “política de la estética”, que saca su fuerza particularmente de la potencia desidentificante de las artes. Estas prácticas artísticas más que oponer a las clasificaciones admitidas otras clasificaciones propias a la lógica de la contra-representación, las vuelven sobre todo inoperantes en el seno de los mundos posibles que ellas inventan y de las presencias complejas que las pueblan, a la vez singulares y siempre “más que unas”. Ninguna de estas dramaturgias que com-parten lo sensible de manera diferente es más *verdadera* que la otra, ambas reposan sobre construcciones,

sobre artificios que, en las escenas rancièrianas, se enfrentan y entrechocan para revelarse mutuamente y, a la vez, proyectar retrospectivamente, si no un criterio de veridicción, a lo menos el principio común a partir del cual ellas se diferencian. Este principio no se muestra, o no se *identifica* directamente, sobre las escenas de enfrentamiento, sino que es producido allí en el cruce, en la horma, como ese punto invisible que, no obstante, permite *ver*. No en el sentido de identificar y de discriminar estas prácticas en cuanto tales, sino en el sentido de cartografiar las líneas de reparto en la intensidad de un conflicto. Este principio, o este punto de compartición, es como el punto ciego de una anamorfosis: lugar de una complicación que solicita siempre que se mire el cuadro a lo menos desde dos perspectivas. Es esta potencia que transforma el ser representado en red de posibilidades y de contradicciones lo que hace de todo lugar y emplazamiento la apertura de *topos* polémicos, potencia que Rancière captará bajo el nombre de “igualdad”. Desmarcada de la forma vacía de la ley que defiende la lengua filosófica universalista, la “igualdad” necesita, para aparecer en su fuerza de disociación permanente, en su capacidad para desclasificar —cito *En los bordes de lo político*— “deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para reemplazarla por las figuras polémicas de la división” (Rancière, 1998), un dispositivo que multiplica las escenas en el seno de las cuales la igualdad se verifica, sin cesar, por un conjunto de prácticas, de gestos que ponen en acta, cada vez de otra manera, un poder de división de toda *representación* consensual que, en los *hechos* presentes y en el tratamiento de las *presencias y ausencias*, en realidad va en contra de lo común, infligiendo un daño a la comunidad de los iguales.

Dramaturgia practicada

“La igualdad”, imposible de incluir en la representación, conduce al filósofo que la describe como si ella fuese su “intuición fundamental”¹ a inventar un modo de exposición adaptado a la transmisión de esa “visión inmediata” (la *intuitio*). Esta no es del orden de un concepto hacia el que uno pudiese remontarse por deducción, sino que aparece como un *shock* en el pensamiento del investigador que, para compartirla en su potencia, tiene que pasar por una forma de ruptura con la definición o la representación. Ruptura que es también el advenimiento de otro régimen —otro régimen de signos, otro régimen estético— necesario para que las ideas que golpean, como lo recordaba ayer Bernard Aspe a propósito del tema de los “enfants perdus de la lettre”, devengan aquí realidades. Ese tránsito de “puesta en obra” le da un cuerpo a la intuición de igualdad. Un cuerpo que no se reduce a ningún cuerpo pero, no obstante, es soporte y producto de todos aquellos que Rancière expone en la heterogeneidad de un medio donde se cruzan el gesto de un obrero en huelga en 1830 con esas otras corporeidades obreras que, en el *Conflicto* de Mallarmé, “interceptan la relación del poeta con las constelaciones celestes y prohíben su proyección sobre el blanco de la página”, o con la posición disidente del poeta que remece los repartos entre prosa y poesía.

En este tránsito del “poner en obra” —que no equivale a la relación simple de mimesis o de ejemplificación en el paso de la idea al cuerpo representante, sino

¹ Así la presenta en el artículo “Politique de l’indétermination esthétique” para distinguir su concepción de regímenes de las epistemes de Foucault cuya intuición fundamental es: el poder que impide. Cf. Gâme, 2009.

que se declina precisamente en lo heterogéneo, pudiendo así dar lugar a la vez a las singularidades y a la multiplicidad de sus relaciones—, es ahí, me parece, donde encontramos un gesto dramaturgico realmente asumido. En efecto, el dramaturgo no es el que pone en escena, sino aquel que, tanto en relación con el texto como con la escena, se mantiene siempre “en el borde”, entre el espacio de representación y el presente que lo rodea, para crear relaciones entre lo que no va “junto”. Se da esto a la vez, tanto en el sentido de que los elementos que producen una creación escénica no son, en la misma medida, tocados ni incluidos (algunos son representados sobre la escena, otros solo están allí, en la sala, aunque también hacen que la obra opere), como en el sentido en que la arquitectura y el sistema de ubicación establecido y hecho de estas diferencias de separaciones físicas y jerarquías sensoriales entre lo que está en el centro, bajo la luz, y aquello que queda en la sombra y en la periferia. Al interior de este sistema de representación, el dramaturgo hace estallar sus relaciones para ver en el borde de lo que uno toma y reconoce como el centro de la palabra, de la idea o de la acción, y para incluir los márgenes, que son aquello sin lo cual la escena muere. Así, en lo que uno identificaría como un concepto —“La Igualdad”— que se encarna en el escenario en una relación simple de representación, él o ella van a buscar la serie de gestos que lo complejizan y lo pluralizan, tanto en frente como detrás suyo, en el cruce entre proceso de composición y escenas de efectuación y de recepción. Es justamente aquí donde la idea se “verifica”, tanto para aquellos que la efectúan como para aquellos que la ven puesta en acción y que, en esta acreditación silenciosa y colectiva, se transforman ellos también en los actores anónimos de esta verificación. Esta creación de un “nuevo modo de inclusión” que cruza modos de hacer, de decir y de ver, para componer allí un modo singular de experiencia ¿no es esto lo que Rancière denomina “régimen estético”? Más de lo que se encontraría ejemplificado por las “escenas” de igualdad propias a la literatura o a la creación cinematográfica, que el filósofo nos invita a *mirar*, ¿no puede acaso decirse que ello se manifiesta en acto sobre todo en la escritura de Rancière y en la manera en la que ésta agencia “escenas artísticas” y “momentos políticos”, a fin de verificar, hacer verificar su “intuición” por “el otro” siempre imprevisible? Más que hacer de ello el concepto clave de todo un sistema teórico, me parece que éste se transforma en invención de una dramaturgia performativa e incierta, que opera siempre en dos tiempos. Primero, el de la puesta en escena, donde los hechos y los protagonistas actúan y recrean el conflicto en una pluralidad de escenas que valen a la vez por la singularidad de lo que allí se ve, pero también, y tal vez ante todo, por la red sensible que se teje entre todas estas “pequeñas máquinas ópticas” singulares (Rancière, 2011). Luego, en un segundo tiempo, que está en realidad siempre implicado en el primero, ella opera en el seno de esta red, o más bien a través suyo, en lo que ofrece no ya a ver, sino como modo de visión, como modo de sensibilidad y como capacidad de ser afectado por lo conflictual, por esta energía de división y disenso que todo el arte político tiende a invisibilizar y donde “las pequeñas prácticas gubernamentales y las grandes teorías filosóficas” se reencuentran (Rancière, 1998, 25).

Dramaturgia creadora: una estética política

Contra este arte político, ya volveré sobre esto, me parece que Rancière no produce solamente una reflexión en torno a los términos estética y política que, contrariamente a lo que a veces esquematizamos, no se reduce a ese teatro que

expone de manera siempre demasiado binaria “el reparto de lo sensible”. Lo que él produce se parece más a la constitución lenta y compartida de una “estética política” o, más precisamente, una “estética democrática” que, en la filosofía de Rancière y el uso que él hace del término “democracia”, debería tal vez nombrarse, más bien, “estética conflictual”. Esta reenviaría, pues, a un cierto modo de percibir, sentir y pensar más allá de las asignaciones, a ver y a pensar según un primer reparto instaurado. Ella reenviaría a la capacidad de “ver”, de ser sensible a, en el sentido de ser afectado por, la carga de reconfiguración disensual que poseen los micro-gestos y sus torsiones, a la vez ínfimas y capaces de perturbar todo un ritmo social, o de romper la coreografía común en nombre de un movimiento singular, con el poder de rearticular los términos de otro ser en común. Yendo a la vez contra el régimen representativo, que clasifica y jerarquiza, y contra el arte político, siempre ya comprometido, por su modo de producción discursiva, en procesos de dominación, esta estética conflictual sería, antes que un asunto de decir, un asunto de ver. De un ver practicado y puesto en com-partición con los observadores pasados y futuros —aquellos en nombre de los cuales se ha producido lo visible², aquellos que somos nosotros mismos hoy, lectores heterogéneos, reales y virtuales, a los que se dirige el filósofo. De un ver que ve siempre “más que uno”: que en toda Unidad construida (Pueblo, Comunidad, Política, Verdad...), reanuda la multiplicidad de las presencias que aquello recubre, que frente al Otro o al Extranjero, ve uno mismo. Y *diferente*, que en la pretendida homogeneidad de un presente reintroduce los estratos múltiples de la historia como las líneas de posibles que distienden un “momento” de *otro detrás* hacia un nuevo adelante.

En esta extensión, el conflicto que parecía encarnar la antitética pareja arte y política de manera siempre demasiado formal y representativa sobre la escena en la que se juega la estética de Rancière, se proyecta detrás de sus espectadores, detrás de nosotros, lectores-observadores, para experimentarse —y no ya solo para ser observado frente a nosotros— como modo heterogéneo constitutivo de nuestra sensibilidad, como una capacidad positiva de lo “más que uno” tan anclado como el hecho de “sentir”. Esta capacidad, que tiene por nombre “potencia de igualdad” o “proceso de la diferencia”, se vuelve entonces no aquello que asumiría la política de la estética, sino más bien lo que se iniciaría en esta red sensible, en esta “estética política” que hace de la polémica igualitaria no tanto lo propio de un acto, singular o colectivo, sino un modo de experiencia compartido que consiste en orientarse o insertar la separación en todo bloque de evidencias, incluidas en lo que parece ya poner en acta una nueva separación (revolución artística, manifestación política). Se trata de considerar estas rupturas no como bloques realizados que han hecho real la división de una vez por todas, sino más bien como “singularidades que dividen”, en el sentido en que ellas hacen de la división y de la diferencia una tarea continua. En estos procesos políticos y artísticos, la separación no se reduce al “paso de más” que manifiesta un disenso en relación al dato inicial (cuerpo social desigualitario, Logos jerárquico y jerarquizado de la representación...), sino que se prolonga internamente para inscribir en la duración colectiva y subjetiva, la potencia polémica tanto de la lengua política (heterología) como de su escucha, de su “gusto”, de su disposición sensible, que podría nombrarse heteroestesia. Esta

² Es lo que está en juego en las revueltas lógicas.

producción de una experiencia sensible indisociable de los sujetos que experimentan, me parece que constituye la potencia de la dramaturgia rancièriana y de la estética que ella crea, más allá del concepto de “política de la estética”, que siempre arriesga jugar a la inversa cuando se intenta comprenderlo teóricamente, rozando así el régimen del que esta estética se separa radicalmente: el régimen representativo.

En ese caso, en efecto, uno permanece siempre en el estadio de las imágenes bloques de un arte que se opondría de hecho a la política, entendida como sinónimo del ejercicio del poder (asociación de la que Rancière busca escapar), y que, para evitar ser pura diversión, se transforma en el espacio único de una emancipación subjetiva y colectiva. Entre los dos se hallaría una brecha, una diferencia fundamental que se pierde no bien es encontrada de este modo, en cuanto es “de-finida” y así cortada de lo que constituye su fuerza específica: lo continuo, el proceso. A la inversa, en el seno del régimen estético que nos expone Rancière, y en el cual nos sitúa, las relaciones entre estos dos dominios se juegan de otra manera o, más bien, se experimentan de otro modo, desde aquel punto que vive cada uno estando ya sobre el borde del otro y que se podría denominar el punto de una subjetividad “com-partida”. La representación de la com-partición o de la separación fundamental, es reemplazada por una práctica de diferenciación permanente que ya no tiene nada que ver con las oposiciones bloques, sino que en el ver y en el decir pone en ejercicio la potencia de división en el seno de todo conjunto. Ahí me parece que se constituye, “en los bordes del arte” y “en los bordes de lo político”, lo que no puede incluirse en ninguno de los dos, lo que siempre es considerado como “de más”, pero que hace de esta distancia impuesta la posición desde la cual es posible ajustar otras relaciones, abrir, como el régimen estético, otras “inclusiones y complicaciones”, haciendo de esta potencia de un ver “de más” una forma de estética democrática, y de esta estética una *performance*, aquella en la que la potencia de decir viene ante todo de una potencia polémica de ver: es la potencia del testigo.

Frente a esas dramaturgias del fin y del retorno que “ocupan el terreno del arte y de la política” (Rancière, 2000), Rancière construye esta dramaturgia “en el borde” que tiene en cuenta al testigo de dos maneras: a la vez sabe darle lugar a estos seres “dentro-fuera”, estas presencias por la negativa que son incluidas en los términos y excluidas en los hechos del sistema social establecido (cesantes, trabajadores inmigrantes, minorías religiosas...). Pero también hace de este lugar del testigo un lugar com-partido y común: el que él ocupa y que nos hace ocupar al presentarnos estos casos múltiples y repetidos de daños infligidos a la comunidad, cuya reparación es exigida en común. De un común no resuelto y siempre a reinventar desde este lugar *entre dos*: entre lo presentado en las escenas rancièrianas y aquello de lo que es co-presente “en la sala” —para usar la metáfora teatral—: el conjunto de las singularidades que existen “entre”; entre las identificaciones que las hacen pertenecer a “la sociedad” y los procedimientos de subjetivación intensiva que, aquí, las hacen tomar parte en la comunidad de los testigos y recibir una responsabilidad compartida, en su mirada o su atención solitaria de lector o espectador. Las escenas del filósofo-dramaturgo, dirigidas a estos seres separados, los testigos, no se reducen a los relatos de los daños y de su tratamiento, en el seno de los cuales se ejemplificaría la igualdad, sino que hacen más bien señas hacia los daños actualmente sufridos y a los cuales se trata de dirigir la mirada, en el nombre de los cuales se trata ahora, en el ahora

del testimoniar. Así como el pensamiento político de Rancière es irreductible a la Ciencia con su pretensión de enseñarle al pueblo qué es lo que haría de ellos sujetos emancipados, su estética política no tiene nada que ver con esta forma de Arte que se dice político porque le daría a sus espectadores los lineamientos de una revolución que habría que hacer en un afuera. Al contrario, me parece que está emparentada a una suerte de entrenamiento com-partido en la mirada disensual, en la mirada del más que uno que va a la par con la lengua política, con la heterología de la emancipación. Y es precisamente de eso de lo que se trata en la composición minuciosa de este lugar actual y virtual del testigo: de desarrollar un modo de ver, de sentir y de decir que rompe el consenso y las representaciones dominantes, no de proponerles una “contra-representación”, sino de practicar este modo de “conexión de dominios”, del ver “entre” como respuesta en acto a las dramaturgias contra las cuales Rancière traza la suya o, más bien, traza su estética irreductible al juego de las representaciones contra-representaciones.

Dramaturgia com-partida: prolongar un gesto cuando el “fin” se llama “crisis”

Es ahí que se da para mí el tercer punto de este encuentro de dramaturgia o quizás sea este el primero, el que me ha permitido ver los dos otros: las ganas o más bien la necesidad de poner en obra esta dramaturgia. No de “poner en escena” como se ve a veces en las tentativas de “teatro filosófico”, que quieren “representar” la filosofía de tal o tal autor, encarnando los personajes principales que, en este caso, sería Gauny, Jacotot, o incluso “el alumno”... sino más bien de intentar, en dramaturgia, hacer plenamente caso de eso que la escena del escrito deja en un punto ciego, lo que desborda todo siendo a la vez lo que funda y prolonga el alcance estético y político de esas escenas: nuestra situación contemporánea de espectadores. O más bien de testigos que pueden ver por debajo de la representación dominante y de la dramaturgia única, que ha pasado del nombre “fin” al nombre “crisis”, al poner así una forma de interdicto o de bloqueo de visibilidad a los diferentes fenómenos que “ocupan” tanto las plazas públicas como los escenarios artísticos contemporáneos, en com-particiones y repartos muy finos, que el título global y firmante de la falta de “crisis de la representación”, no puede sino hacer desaparecer. Está claro que no se tratará de crear una nueva escena sobre la cual el testigo aparecería con el fin de representar de la mejor manera lo que “es” la estética política de Rancière, sino más bien de intentar, exponiendo aquí dos escenas, una proveniente del dominio artístico y la otra del dominio “político” (aun si estamos siempre en la dificultad de saber el sentido de lo político al cual ella pertenece) de estar atentos a lo que se produce “entre”. No se trata de mostrar cómo uno representa a la otra o cómo uno da la teoría de la otra: estos dos ejemplos de ocupación que he escogido son como las escenas del *theatrum philosophicum* de Deleuze descrito por Foucault, ellas “se ignoran y se hacen signo” (Foucault, 2001), como ellas hacen signo hacia una cierta reconfiguración de nuestra “estética política” que no es más la del Gran cuerpo comunitario a encontrar, ni la de una atomización del Todo en la serie de individualidades monádicas, sino una forma de separación permanente donde singularidad y común se escinden y se reencuentran, y lo hacen “repitiendo”, inscribiendo en la duración el dinamismo que podría suponerse en lo que tiene por nombre “comunidad de com-partición”.

Estas dos escenas que se ignoran (ninguna está compuesta a partir de la otra o en el nombre de la otra) y *nos* hacen signo, son las de la performance titulada *La Chance* del coreógrafo Loic Touzé, y las que hemos llamado “Standing man” en referencia a ese joven hombre turco que, en las manifestaciones de junio en Estambul, se mantuvo inmóvil durante 8 horas en la plaza Taksim. Estas dos escenas a primera vista no van juntas y no tienen nada en común si no fuese el título que entiende englobarlas invisibilizando a la vez el proceso mismo por el cual ellas son puestas en práctica: crisis. Sin embargo, al ponerse y al poner el escenario artístico y ese lugar político en ese otro régimen de signos que nuestro régimen estético, ¿no podemos acaso acceder a lo que da relación de otro modo que por la negativa? ¿No podemos acaso “incluir” en nuestro campo de visión lo que de eso ya está siempre excluido y prestar atención a lo que efectivamente “pone en crisis” el sistema habitual de nominaciones, de la asociación de tal identidad a tal función, reemplazando las identidades claramente asignables de la representación por intensidades, por procesos de singularización y de formaciones colectivas que nos piden “mirar solamente los movimientos”,³ al paso de más que no es “salida de” sino estación diferencial llamada “ocupación”. En nuestros dos casos, no se trata tampoco de “contra-representación” sino de la anulación de toda relación a la representación desmarcándose de sus principios fundamentales de Identidad y Oposición y trabajando sobre otro plan: aquel de la diferenciación en el seno de lo mismo, de la alteración por los semejantes, de la singularización no identitaria. Así, si el “pueblo” que se expone en la plaza Taksim (haciendo eco de ciertos modos de ocupación practicados sobre las plazas griegas, españolas o portuguesas...) no se parece al “pueblo” representado en términos de clases, de funciones sociales, de cuerpos de oficio o “cuerpos intermediarios”, no es porque substituye a cada uno de esos aspectos, nuevos trazos representativos. Esas características no desaparecen ni son reemplazadas por otras como símbolos de una nueva Sociedad. Ellas son más bien suspendidas en el sentido en que no son ellas las que indican o fundan el modo de relaciones que se tejen entre las singularidades presentes y en la línea de los cuales esbozan en la horma otra forma de común. Los cuerpos que vienen a ocupar las plazas son funcionarios, trabajadores liberales, cesantes... algunos pertenecen a tal asociación de ayuda a la vivienda, otros militan por la defensa del medio ambiente, otros aun no pertenecen a ningún movimiento, ninguna organización ciudadana, ningún sindicato... pero todos están ahí, anónimamente, interactúan sin “instituciones de interacción”⁴ y comunican sin útiles de mediación apropiados, sin comenzar por familiarizarse sino más bien desde posiciones no-comunes y desde espacios subjetivos disparatados.

En esta ocupación de una topografía dada, el gesto a observar consiste menos en un trastorno radical, en una “revolución” que en una instalación problemática y una reposición paródica que tuerce y complejiza desde dentro la lógica establecida. Uno está en la plaza, uno se instala cerca de los centros representativos y de los símbolos de su democracia, uno interviene en el corazón de los espacios socialmente normativizados como centros de decisión, pero la lengua y la gestualidad que se despliega ahí no tienen ya más nada que ver con los códigos de

³ Según el precepto de Kierkegaard transformado por Deleuze en director escénico, cf.: Deleuze, 1968.

⁴ Según la fórmula mediante la cual Pierre Rosenvallon describe los “cuerpos intermediarios”.

la protestación social o de la Oposición al poder. Uno está en el teatro, sigue su repartición entre cuerpos actuantes de una parte y cuerpos asistentes de la otra, uno respeta los códigos de duración, las convenciones de luces que se alumbran al comienzo y se apagan al final del “espectáculo”, pero, *entre*, lo que se juega no tiene ya más nada que ver con lo que la institución teatral reconoce como lo suyo propio y los comportamientos que esos códigos deberían inducir. En los dos casos, asistimos no a la imposición de un nuevo Modelo, sino simplemente a una diferenciación obtenida por una cierta ocupación colectiva del espacio y del “sentido común” que, así, se encuentran re-presentados: presentados de nuevo y en la configuración sensible y sensata de un presente en permanente modificación y extendida en situación com-partida. Ese modo suspensivo, variable y variante por reapropiación parece constituir para el pensamiento consensual de la Identificación, de la mediación y de la clara repartición de lugares, un “intolerable”, retomando el término de Jean Borreil, que Rancière retoma en aquel de inadmisibile en el texto del mismo nombre: “imposible de incluir, está de hecho excluido”. Frente a esta fuerza que no pide prestada la estrategia del contra-ataque o de la refutación directa, a la lógica que quisiera representarlo no le queda más que ese término ambiguo donde la proximidad de forma se oculta y se olvida bajo la evidencia de una oposición de fondo: “crisis”. ¿Pero la crisis, antes de ser sinónimo de un declive económico, de un desencantamiento filosófico o de una miseria artística, no es acaso lo propio de esa misma lógica, lo propio de una racionalidad iluminada, salida de la caverna que continúa sobre la ruta luminosa del juicio, de lo que en griego se llama “*krisis*” y que remite a esa potencia discriminante que debe separar la verdad de las ilusiones de la mala representación?

Aquí la fórmula título de nuestro tiempo “crisis de la representación” se da vuelta sobre sí misma y nos hace comprender la crisis no como lo que *sucede* a la representación, sino como lo que siempre ella *provoca*, eso a través de lo cual ella se ubica y se mantiene como guardiana de nuestro ser verdadero contra los peligros tramposos de lo real caótico. Con la denominación de “crisis”, la lógica distributiva parece lograr dos operaciones fundamentales para su mantenimiento sobre “el frente de la escena”. En primer lugar, ella da a todo lo que no cuadra con la grilla representativa (la suspensión, la diferenciación, la perturbación del adentro...) un contenido puramente negativo que la excluye de hecho de la esfera legítima de lo pensable y de lo observable; que la tiene entonces a distancia del “teatro” oficial del cual el no habla la lengua (él, que se expresa más con gestos y ruidos que con palabras) o del cual la lengua no lo habla (él que no es sino pura ausencia o negatividad). En seguida, haciendo eso, ella realiza menos una borradura radical de ese peligroso “otro”, que su transfiguración al interior de su sistema del cual sirve así la representación compuesta: siendo aquello que la “crisis” toca o amenaza, el modo representativo aparece de vuelta como el cuerpo sano del inicio hacia el cual nos hace retornar. El pensamiento *de* ese cuerpo sano, entonces garante de nuestra salud colectiva, es así el más indicado para proponer las medidas, planos y “tratamientos” que lo común debe seguir para liberarse, tomando como guía ese portavoz donde deja de ser claramente distinguible el filósofo del político. En efecto, esos principios tecnocráticos de identificación del “mal”, de selección de objetivos sobre los cuales los planos de acción deben realizarse en nombre de un Bien a asegurar, la atribución del conocimiento de ese Bien a los únicos expertos de la clase política nueva... ¿toda esta política contemporánea no genera acaso extraños ecos con las operaciones

metafísicas de búsqueda del principio Único que permita la ordenación de la multiplicidad caótica y el rechazo del elemento problemático por excelencia cuya potencia crítica es aquí silenciada, recubriéndola con el poder nominal de la “crisis”: la manifestación siempre cambiante del viviente y “abigarrado demos”?

Tendiendo a excluir la figura forzosamente desbordante de un ser en común que no se mantiene jamás en la unidad de un concepto bajo el cual entiende ubicarse (pueblo, nación, ciudadanía...), esta representación de “crisis”, llamada contemporánea, acaso no reanuda aquí con la vieja estrategia de aquel “Arte político” que Rancière nos describe como ese arte que com-parte lo sensible inscribiendo ahí, desde un centro exclusivo, las distancias y las medidas que deben servir al cuerpo común poniendo en su corazón lo “mejor” y en su periferia lo “mayor” en el sentido de lo más numeroso. En ese arte de las medidas, numeroso es sinónimo de peligroso. Lo múltiple siempre desbordando a la ley del Uno es factor de su propia pérdida ya que es factor de desorden cuando el Orden ya ha sido nombrado, desde el centro, como lo propio de la Unidad. Y ha sido nombrado desde un lenguaje que también se encuentra ya en el centro: el logos del ser razonable contra el gesto de lo cínico, el texto 1º de la ley, contra la textura de los cuerpos desligados que pueblan los márgenes ilegítimos... Haciendo remontar toda esta topografía olvidada, haciendo “ver” una vez más, cómo la “política delimita su territorio, pone sus límites, reencuentra sus abismos” (Rancière, 1998) y lo hace por todas partes un arte y una técnica que tiene como soporte el logos del ser razonable. Rancière dejar ver de vuelta lo que siempre desborda eso y marca entonces menos una crisis o un mal que una potencia de división de esas primeras particiones, una potencia que no es solamente reactiva, sino que toca a la capacidad misma del actuar humano, más allá del teatro oficial de sus acciones. En la horma de esta exposición del Arte Político, se esboza la pertinencia de otra alianza entre arte y política, ahí donde justamente el arte toca a lo que desborda de lo político, siendo a la vez la potencia de lo que político quiere decir cuando no se lo reduce a ejercicio del poder o a la “cocina gubernamental”. Ahí entonces donde se forma no una anti-política que finalmente queda siempre tomada en los códigos policiales y su grilla de nominación, ahí donde se juega no una simple separación realizada una vez para siempre con esa “policía”, sino ahí donde se expone la lenta composición de un ser en común que trabaja con la división, en lugar de construirse después de ella reduciéndola al gesto fundador de la Contra Comunidad.

Es este trabajo de y con la diferencia que, como ya dijimos, es también el de la igualdad que ciertos gestos artísticos nos permiten experimentar y que retornan, sin preverlo, como su objetivo, sobre lo político, como el trazo de una mirada prolongada que desde la plaza al escenario, aprende a recoger la potencia del paso de más sin reducirla a la oposición representada. Habría sido necesario, para ir hasta el final de un gesto dramático, concebir un dispositivo que da que ver esa plaza y ese escenario al *mismo tiempo* y producir, en su cruce, una forma de experiencia de esa estética política que me interesa aquí. Pero no puedo aquí sino inclinarme a las leyes intrínsecas de la exposición y presentarles, una tras otra, esas dos “performances” que, en conjunto y diferenciadamente, bajo la forma de esas inmovilidades paradójales de la ocupación hacen que todo “se mueva desde adentro”.

La Chance de Loic Touzé

Diferenciación interna por reposición y variación, imposible identificación, articulaciones repetidas entre singularidades no identitarias y un común no totalizable, inmanencia heterogénea contra linealidad de la progresión, ejercicio permanente de la división, son algunas de las cualidades, puramente intensivas, que podríamos atribuir a esta performance del “paso de más”. Al comienzo vemos un “grupo”, un colectivo reconocible como tal en la línea que forma y la letanía que compone en “coro”. Los seis intérpretes pronuncian cada uno en su turno una palabra, cuyo origen y destinación no son conocidos, pero que están visiblemente religadas: “la vitalidad”, “la respiración”, “el cielo”, “la montaña”, “Rusia”, “la tumba”, “la ternura”, “el presente”, “la risa”, “el gesto...”. A partir de esta enunciación colectiva, la obra comienza sin embargo a operar singularmente, y es que cada uno de nosotros, como cada uno de ellos frente a nosotros, se halla en un desplazamiento interno, desde la escucha trivial y compartida de estas palabras, sus sonoridades brutas y sin entonación específica, hasta el sabor que tiene cada una de ellas, para cada uno de entre nosotros, de un modo diferente. Esta experiencia aparentemente personal no se revela a escala individual ni se mide para cada cual a la luz de “su mini historia”. Al contrario, se manifiesta plenamente cuando el coro, una vez terminada esa primera recitación, se desplaza ligeramente al costado y retoma su canto, haciendo de cada palabra un juego, y de cada sonido esa suerte de espacio sabroso que los niños o los poetas saben poner en nuestras palabras torciéndoles ligeramente el ritmo, estirando alguna de sus sílabas, acentuando su vocal final. En este movimiento ínfimo a la vez que espacial, físico y vocal, en realidad hemos cambiado de cuerpo. Hemos pasado de una organización pensada con antelación y objetivamente propia al teatro: separación escena-sala, hablante-oyente, cuerpo danzante de los intérpretes y cuerpo estático de los espectadores, a un organismo viviente en el seno del cual *todo se mueve*, todo se informa recíprocamente y entra en comunicación sin que nada, todavía, sea visto o al menos se reconozca a través de los criterios generales del prólogo o de la exposición clara de los personajes y de los entramados del drama. Lo que hace “común” no está dado sino inscrito poco a poco a lo largo de las reapropiaciones singulares (de los performers como de los espectadores) del espacio compartido y repartido y de la manera según la cual cada uno prolonga de un modo diferente lo que se experimenta aparentemente *al mismo tiempo*. La potencia dramática no se juega entonces ni a escala “individual” ni a escala “global”, sino más bien en ese modo que podríamos calificar con Rancière de “comunidad de com-partición”, es decir de lo que se experimenta y no existe sino como com-partido por todas las singularidades y de lo que se vuelve común a todas y que es radicalmente diferente para todas. Lejos de preceder a estas singularidades, esta forma de lo común no aparece sino en el hilo de esas diferenciaciones repetidas, ubicando a cada una de ellas en un plano de igualdad donde todas son esenciales.

Esto se deja ver bien particularmente cuando este coro, una vez reconfigurado por un ligero desplazamiento y ajuste que lo aproxima aún más del unísono alegre, echa a andar no su fusión sino una feliz desunión por una serie de desenganches repetidos. El vocabulario académico llamaría esto una serie de “solo”, poniendo el acento en la performance individual a través de la cual el intérprete se desmarca del cuerpo de ballet. Pero aquí, cada desmarque del grupo es sobre todo una manera de ponerlo de vuelta en juego a su escala, de declinarlo al filtro de

una sensibilidad propia y de un organismo específico que compone entre movimientos, recuerdos e imaginarios. Se asiste menos a la pura presencia expuesta que a un intento siempre renovado de trazar las articulaciones entre singular y colectivo, de agotar las posibles relaciones entre lo perfectamente íntimo y lo absolutamente común, de un común que pone en relación no sólo este cuerpo desmarcado con aquel del resto de los danzantes y de los espectadores sino también con el conjunto de los “cuerpos virtuales”, de los cuerpos fantasmas, que hacen el imaginario de la danza, nuestros recuerdos próximos o nuestras imágenes heredadas, “sobrevivientes” y espectrales, sobre el fondo de las cuales recomendamos a *ver* en el presente. Un paso de más para el primer “solo”. Una danzante avanza, con los ojos cerrados busca. Ningún juego de trance o de delirio se da, sólo la efectuación de una partitura absolutamente singular y que desciframos sin embargo en el cruce de su mirada vuelta hacia adentro y de sus gestos vueltos hacia nosotros. No se trata entonces de buscar “detrás”, de tentar de encontrarse con una verdad que se mantendría en el fondo o por sobre lo visible: todo está ahí y es lo que hace la tarea difícil. En efecto, somos convocados a *mirar*, a prestar toda nuestra atención a la gestualidad del otro que está al frente, del cual ninguna medida o criterio exterior puede informarnos sobre lo que parece “querer decir” o sobre lo que “representa”. No estando ahí, la pregunta se mantiene en la problemática de esta doble exposición que a la vez aproxima al intérprete de nosotros y la proyecta en un espacio absolutamente extranjero a nosotros, un espacio que está lejos sólo porque es el “suyo”.

Sin embargo, poco a poco, como al comienzo de la obra, encontramos ese otro espacio y la gestualidad que lo ocupa. Y no porque podamos Identificarlo objetivamente sino porque es aquel que probamos en cada una de nuestras experiencias receptivas bajo la forma intensiva de un infigurable común. En esa mirada introvertida, encontramos el crisol de donde vienen esas imágenes, a la vez propias y compartidas, que son la carne viva de toda experiencia de visión, la zona informe a partir de la cual cada uno de nosotros compone, se compone. En realidad, lo que la danza singular pone en juego no es otra que el “nosotros”. Ese “nosotros” que se manifiesta progresiva e invisiblemente en el entre escena y sala, así como en la sabrosa mezcla de recuerdos personales y de formas nuevas bosquejadas en el escenario como el señuelo de una composición colectiva para la cual todos somos esenciales. Pero ese “cada uno de nosotros”, que a través de la danzante y su búsqueda tras las imágenes esperadas y representantes, reencuentra aquí también la cualidad de una mirada que nunca mira sino es sobre el fondo de otras visiones, de otros imaginarios que constituyen como el tapiz de nuestra recepción actual. Lejos de encerrar al intérprete en su sueño o su delirio y de imponernos entrar ahí, esta danza parece más bien abrir el terreno de una comunicación verdadera sin que ella esté orientada hacia un concepto cualquiera de Verdad. Si ella toca a cierta verdad, es que nos lleva a reencontrar-“nos” más allá de los códigos y de las identificaciones, pero en esas líneas de particiones donde las singularidades se revelan en todo su “espesor” (tejido de un cierto imaginario, de una cualidad de cuerpo, de una sensibilidad) solamente en relación con otros, sobre ese escenario donde los cuerpos no se singularizan si no es a condición, precisamente, de su imposible soledad.

Lejos de cantar así las loas de la Comunidad Verdadera por fin encontrada, la obra aprovecha esta exposición de las relaciones para traer la parte de conflicto y de combate nunca acabada entre tentativa de presentaciones y anulación bajo

el ojo de la Representación. Uno asiste en efecto a la exhibición de este aporte positivo-negativo de la mirada que acoge o pierde “la chance” de ver las *danzas*. Si esta danza es el necesario *otro* con el que cada uno toma cuerpo y existencia, es también el peligroso observador que niega “lo que puede un cuerpo” y recrea las fronteras de la identificación y del reconocimiento de los “seres”. Los “espectros” evocados más arriba no solamente son la potencialidad puramente positiva de las imágenes, ellos recuerdan también su potencia de muerte que en todo momento, puede apropiarse de los cuerpos y asignarlos a una Figura bajo el “grillete de la representación”. Es lo que presenta el grupo que, en paralelo al último solo, se ha lanzado en una sesión de maquillaje y de disfraces para transformarse en una tropa de danza, de la que no se sabe si pertenece a los años 30, a los 50, o simplemente a nuestro tiempo en parodia de sí mismo. Esta duda es como la prueba compartida, entre escena y sala, de esta lucha permanente con la representación, en aquello que estas ruinas de un imaginario de la danza (music hall, jazz, cabaret...) nos recuerdan que toda danza, por muy singular que sea, se inscribe siempre en una historia. Una historia de las formas pero también de la negación siempre posible de lo que toma forma, ahí delante de nosotros, y que no es reducible ni al “motivo” propio y previamente identificado de tal o tal tendencia coreográfica, ni a la “presencia pura” que es también una *ilusión de la representación*. Al introducir la dimensión paródica a través de esos cuerpos que juegan con las imágenes burlándose de sus códigos, la obra hace remontar en pleno centro del escenario el punto crítico que la representación no ha dejado de querer ausentar, así como ella hace remontar de lleno en el corazón de esa “comunidad” aparentemente “recompuesta” y emancipada de la comunidad a alcanzar o a encarnar, la permanencia de una energía conflictual que no ha sido resuelta en la creación de ese nuevo grupo.

Esta potencia paródica corresponde, bajo el nombre de *parodia*, a lo que no figura en el tratado de la representación perfecta que es la *Poética* de Aristóteles sino como “casilla vacía”. Casilla vacía del hecho que, contrariamente a las muy reconocibles obras de tragedia y de comedia, no se puede encontrar claramente los *representantes* de esta suerte de “epopeya degradada” cuyo más grande defecto es sin duda de poner en escena y en visibilidad aquellos que el “arte político” mantiene a distancia: los *aporoï* de la “turba popular” (Rancière, 1998, 33). Sin embargo, aun ahí, por muy perturbadora que sea esa “imposible identificación”, Aristóteles no la excluye de su sistema y nos la deja ver así como la presencia persistente de un vacío, de un punto de crisis que, al momento en que se la reduce por negatividad a una falta, manifiesta positivamente lo que sin cesar se *escapa*: la franja perturbadora de los seres sin identidad, la muchedumbre de los anónimos que se mantienen al borde pero que no cesan de acosar al espacio público oficial. Mientras el “arte político” se apresura en dar a ese vacío el contenido horroroso de la amenaza sin rostro que pone en peligro la repartición admitida de lugares y de funciones a través de la introducción de lo informe y de lo inidentificable; mientras utiliza esa falta expuesta para sentar y legitimar sus medidas policiales,⁵ lo que vemos sobre el escenario de *La chance* abre sobre una alianza totalmente diferente del arte y de lo político. En efecto, por ese trabajo de los cuerpos con las imágenes, por

⁵ De esto podríamos dar el ejemplo reciente de los “gitanos” y del lugar de estas comunidades sin vínculo y no identificables, que avalan en la opinión pública francesa mayoritariamente las medidas estatistas de su exclusión.

la composición de cuadros absolutamente perfectos y sin embargo inmediatamente destruidos o desplazados,⁶ la casilla vacía de la parodia aparece como lo que *pone juego* en nuestras representaciones. No hay que buscar la dimensión polémica en un gesto que partiría de lo que la Escena oficial ya ha identificado como “adentro-afuera” y que tendería, por ejemplo, a dar la voz a aquellos que se los ha descrito de antemano como sin palabra o a figurar a aquellos único Arte conocería el verdadero rostro. Al contrario, ella se mantiene, me parece, en la rehabilitación, por un desplazamiento radical, de un plano de resistencia a la mortificación de la representación. Plano de inmanencia donde nos son recordadas, a la vez, la potencia del trabajo de la presentación singular-colectiva, pero también lo que sin ella se pierde: la actividad de una mirada comprometida. Saber “mirar solamente los movimientos” es poder notar la diferencia de una danza, de cada danza y, en ello, acordar una confianza profunda a lo que, en el *entre* de una com-partición no repartida, se *compone*: se pone en común. Aquí el arte no representa lo político sino que, al distribuir los signos tal cual lo hace, lanza simplemente la señal de otra mirada a seguir sobre la *potencia* de lo que lo compone de otro modo, en la *plaza*.

Del escenario a la plaza: la performance del *standing man*

Es en esta tensión en la que “miramos” actualmente la plaza y lo que se ha puesto en “movimiento” sobre la plaza Taksim, ocupada por los manifestantes en junio de este año. Sin embargo, ahí mismo nada se mueve donde el grupo hace “bloque”, respetando las lógicas colectivas de organización propuestas por las fuerzas sindicales. Pero, repentinamente, un cuerpo se destaca del todo, entregando como único motivo de su avanzada una frase más cercana al teatro del absurdo que al manifiesto político: “*we are standing, so I will stand one step further*”. Solo un paso más y es el conjunto del cuerpo colectivo el que se encuentra aquí transformado, en su forma pero sobre todo en la tensión que lo anima. Ésta ya no es del orden de la simple inmovilidad, del cara a cara que respeta la representación ilusoria de la “Sociedad contra el Estado” o de la Comunidad contra la Sociedad de policía, sino que atañe a la descomposición de todo “bloque” en beneficio de una exposición nueva de las articulaciones singular-colectivas. Este pequeño cuerpo, separado y cargado a la vez, en tanto que “in-formado” por el cuerpo colectivo, pasa la frontera y penetra en el centro de la plaza Taksim. Se pone entonces delante del gran retrato de Atatürk⁷, que impone con su presencia la gloria de la República turca, de una República que para instaurarse ha tenido también ella que separar los cuerpos, imponer una lengua, una “religión cívica” contra la religión islámica que ha habido que poner fuera más que poner en debate. Desde hace años el proceso de este “arte político” y la técnica por medio de la cual éste se ha instalado, manteniendo física y simbólicamente a aquellos que no participan en la Identidad de la Sociedad Turca a distancia del Centro, se ha tapizado con las imagerías republicanas, las figuraciones democráticas y el conjunto de las creencias “ciudadanas” o los rechazos radicales asociados. Las manifestaciones no faltan, pero ellas parecen jugar, en el paisaje político y las conciencias de los ciudadanos, un rol más o

⁶ Vemos, en efecto, sucederse, más allá del repertorio de la danza, figuraciones que nos recuerdan telas de Caravaggio o escenas de ópera barroca.

⁷ Mustafa Kemal Atatürk, fundador y primer presidente de la República de Turquía (1923).

menos parecido a la parodia aristotélica, en la medida que ella permanece en el estado de figuración por la negativa: una presencia sin rostro, amenazante, un elemento perturbador que solo participa en el sistema de manera *crítica*, como su *crisis* que siempre refuerza la positividad de su modo de clasificación y representación. Ahora, poniéndose ahí, en una plaza que habitualmente es ocupada, según la lógica clasificadora y divisoria, por los diferentes grupos, las diferentes minorías claramente identificadas como “los kurdos”, los “homosexuales”, los “armenios”... este cuerpo solo, anónimo y sin banderas, pulveriza las clasificaciones y, él también, “despierta los espectros”.

En su gesto ob-sceno, lleva al centro del escenario lo que la representación oficial guarda en el fuera-de-escena del olvido: el proceso por el cual ella ha instaurado toda una escenografía que separa lo privado de las creencias y de las convicciones que se deben practicar “en casa” y lo público de la plaza reservada entonces al reino de los asuntos o de las claras representaciones políticas. Aquí también, desde la aparente puntualidad de una performance y el ínfimo movimiento de este paso de más, comenzamos a practicar una mirada que abre el espacio y “el tiempo en las dos direcciones”⁸. De un lado, la ruptura con un sistema establecido revela su escenografía olvidada en lugares y funciones asignadas, tal como ella recuerda la manera en la que cada uno de nosotros figura allí: extraída del fondo por lo que la zanja. Por otra parte, lo efímero del “paso”, repetido luego por hombres y mujeres, primero en Estambul durante las 8 horas de pie del *standing man*, después, con el paso de los meses, en diferentes ciudades de Turquía, este paso se transforma también en la inscripción espesa de una duración colectiva. Duración que inscribiéndose no va a cesar de producir desinscripciones, desidentificaciones entre tiempo y espacio, separando el de la plaza de la temporalidad frenética de las actividades comerciales y “urgencias políticas” para aportar a estas coreografías anónimas que escriben el espacio (*choré-graphia*) al ritmo de los cuerpos que la ocupan. Este ritmo pulsado por la repetición del paso adelante impulsa, a su vez, una suerte de movimiento en el lugar que, en esta mixtura de estabilidad e intensidad propia de la ocupación, parece como captar, absorber, aquello en que consiste la potencia de este espacio comúnmente habitado que es La Plaza. Movimiento que retiene y condensa toda la vitalidad de este espacio común, al punto de desanudarlo de sus referencias objetivas de la plaza para recrearlo en otra parte. En efecto, para el que aprende a ver “más que uno”, se habrá notado lo que desborda estas manifestaciones de junio, no reducidas a la visibilidad reconocida de la Oposición al poder, no reducidas, pues, a la localidad de la protesta social sobre la plaza política y “policializada” sino que ha adquirido la forma de un desapego del espacio común de su lugar oficial, de centro político y económico, hacia estos espacios periféricos que son los parques públicos. Mientras que sobre aquellas es efectivamente posible reproducir la constatación de que “nada ha sucedido”, que “nada se ha movido”—como no sea por una breve “crisis”—, en estos espacios marginales, por el contrario, en estos lugares de identidades imprecisas, no identificables, es posible ver singularidades recompuestas por la experiencia de este devenir colectivo, volver a reencontrarse más allá de las barreras comunitarias para

⁸ Según la fórmula de Jean Borreil, sobre la que Rancière nos ha recordado la atención que supo darle a la actividad del testigo.

reapropiarse en conjunto el *espacio público*⁹ y el *tiempo político*. No se trata ya del tiempo de la urgencia de la decisión política o de la acción dramática, sino de la temporalidad necesaria para la recomposición de un ser en común a partir de singularidades disensuales que “miran el movimiento”, que “cuidan de él” y se vuelven así imperceptibles para las fuerzas que “vigilan” y que las han rechazado hacia la ausencia controlada de la casilla vacía. Porque ya lo sabemos: “tiene que haber vacío en el borde de lo político”, esa es la máxima del arte político. De este mismo arte que, llevando todas las miradas al centro desocupado por la potencia disensual de los cuerpos que ocupan los márgenes, puede decir y hacer escuchar que “no ha pasado nada”, que la crisis ha terminado y ha sido “quebrada”.

“Entre” arte y política, nuestro (no) lugar de comunidad dividida

No obstante, aun permaneciendo ausente del centro de las Escenas oficiales, la casilla vacía persiste e insiste entre escenarios y plazas, en el entre que deviene lugar sin plaza donde la potencia política y la potencia estética se juntan. No se trata de la nueva figura ni tampoco de la nueva subjetividad política que el escenario artístico habría comenzado a diseñar como una virtualidad que la acción ahora no tendría sino que actualizar bajo la forma de una verificación en el espacio social. La ocupación de la plaza Taksim no es la encarnación de aquella que ocupa el escenario coreográfico y la performance artística no es “la chance” de una reconquista política, de una victoria de la política de la emancipación sobre la policía gubernamental. No se trata de un entre policía y política, ni entre estética de la política y política de la estética, sino de lo que se produce en el cruce de dos procesos distintos pero que se juntan alrededor de un movimiento común, alrededor de un “paso de más” que necesita —y produce— una modalidad de mirada que sepa notar lo que siempre se da “de más”. Ello se inscribe no en la lógica de la oposición y de lo que estaría siempre determinado precisamente por lo que ella cree combatir: el poder y la política entendida como puro gobierno de la comunidad, de la cual, en este caso, *lo político* no se desprendería, pese a las aspiraciones de la filosofía de Rancière hacia ella —hacer que *lo político* (Rancière, 1998) no se reduzca a la política—. Pero no basta con decirlo, hay que trabajar entonces, escribir, producir una dramaturgia que haga que esto “no reductible” no sea aprehendido como un reactivo sino justamente como una positividad, una potencia de disociación que puede también encontrar esta energía de la división aun en la comunidad, aun en la articulación de las singularidades y la manera en la que vuelven a poner en juego las separaciones transformándolas en lugares. Y hay una separación entre arte y política, hay vacío en el borde de lo político, tal como lo hay en el borde de lo artístico, pues ni uno ni otro se solapan, así como tampoco absorben lo que, teniéndose siempre entre y en desbordamiento permanente, solo aparece bajo la forma de una tensión, de una potencia “imposible de incluir” que crea sin cesar nuevas complicaciones inclusivas en la disyunción.

Sobre esta potencia se podría hacer la misma constatación que aquella pronunciada por Spinoza en relación al cuerpo entendido como potencia de afectar y

⁹ Recordemos que toda la revuelta turca comenzó en nombre de la plaza pública de Gezi, que el Estado quería destruir a favor de un plan inmobiliario.

de ser afectado: no se sabe. La pretendida neutralidad filosófica del “se”, como su lenguaje universalista y representativo, que retorna en la dramaturgia desencantada del fin, que —cito este texto de Rancière ya evocado, *l’Inadmissible* (Rancière, 1998)— “nos invita a volver a las palabras exactamente definidas y a las clasificaciones precisas de objetos de pensamiento”, solo puede carecer de lo que no cuadra con este régimen. Pero la chace que nos ofrece una dramaturgia que, también ella, se compone en el cruce del arte y la política, poniendo en acto así la potencia de otro régimen y la fuerza de una estética democrática, ¿no es acaso hacer de este no-saber o de este saber incompleto, la atención permanente a ese “paso de más”, el que uno puede ver y el que uno puede hacer, así no fuese más que en la conversión de una mirada en un decir que, aún ahí, pertenece al “testigo”? Si el testigo se asocia, tanto en la filosofía de Borreil como en la de Rancière, a la figura del artista, no es por el hecho de un conocimiento irrefutable de éste en cuanto a lo que la comunidad no cesa de rechazar hacia el olvido o en la invisibilidad de estos márgenes. Es, en primer lugar —y es ahí donde se juntan el intolerable extranjero y el inadmissible “excedente” rechazado— por el hecho de una experiencia continuada del exilio, pero de un exilio en el lugar y un exilio en sí, que introduce la separación en toda idea de lo propio e incluye en cada uno la diferencia. Diferencia que no comienza en entre él y otro sino que es la de “cada uno en relación a sí”. Es esta diferencia lo que hace, en el sentido del reparto de la subjetividad como producto-producir de todo reparto, que todo proceso de estar en común no termine forzosamente en Una Comunidad, sino que se mantiene en un movimiento divisorio, poniendo en juego la división como principio creativo y declarativo de una imposible adecuación a sí. Eso no es ni crisis ni mal, sino potencia de la igualdad cuando ésta no es puesta ya en los términos de un tener o de una propiedad “igual”, sino justamente como reparto de un vacío, de una fundamental impropiedad que nos hace reencontrarnos, hablar-nos y afectar-nos. Entonces, una vez más, trabajar en el cruce de las heterogeneidades, entre el decir y el ver, o en la separación irremediable de las escenas artísticas y momentos políticos, sobre los que Rancière nos recuerda que son “este desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se hace perceptible y pone en cuestión la evidencia de un mundo dado”, esto es, mantenerse en la posibilidad del “paso de más” abierto en las dos direcciones, como proyección y retroproyección de la igualdad, lo que permite mantener juntas la potencia de la visión, de la imaginación y de la enunciación. Y “mantenerse en esta posibilidad” quiere decir, cito una vez más *L’inadmissible*: “seguir pensando con los espectros”.

Referencias bibliográficas

Deleuze Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris, PUF.

Gâme Jérôme y Wald Aliocha (Eds.) (2009). *Jacques Rancière, Politique de l'esthétique*, Paris, Editions des archives contemporaines.

Foucault Michel (2001). *Dits et écrits (1954-1988), tome II : 1976-1988*, Paris, Gallimard.

Rancière Jacques (1998). *Aux bords du politique*, Francia, La Fabrique.

(2000). *Le partage du sensible*, Francia, La Fabrique.

(2011). *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Editions Galilée.