



Universidad
Zaragoza

Aquí, donde todo es nieve o silencio: sobre el concepto de lo inefable en Jacques Rancière

Here, where everything is snow or silence: on the concept of ineffability in Jacques Rancière

Autor/es

Sara Barquinero del Toro

Director/es

Sandra Santana

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Filosofía
2016

Indice

Introducción	5
Capítulo 1: Los silencios	6
Capítulo 2: El ruido	16
Conclusión	28
Bibliografía	30

"Si solamente quedara una frase, ésta sería, en mi caso, estimada señorita, que nada tiene sentido (...) Pero aún faltan muchas frases y ahora acaba de llegar la nieve".
Lazlo Krasznahorkai, *Guerra y Guerra*

"«Lo semiótico (el signo) ha de ser reconocido, lo semántico (el discurso) ha de ser entendido.»"
Émile Benveniste

Introducción: Algunas consideraciones

El siguiente monográfico se propone tratar el tema de lo "inefable" o lo "irrepresentable". Para ello opondremos algunas voces que a lo largo del siglo XX han expresado su desconfianza en la capacidad del arte o el lenguaje para aproximarse a ciertos asuntos con la postura del filósofo Jacques Rancière. Dada la amplitud del tema –pues, en cierto modo apela a las condiciones de posibilidad del arte y del lenguaje– voy a tomar como núcleo de la reflexión un fragmento de *El destino de las imágenes*, "Si existe lo irrepresentable", que apareció en el número 36 de la revista de Jean-Luc Nancy *Le genre humain*. La postura del filósofo argelino al respecto es que sólo existen problemas de representabilidad relativos al contexto y nunca de forma absoluta; siendo la "negación a la representación" un síntoma de un *reparto* (político) *de lo sensible* que no sabe o no quiere representar ciertos elementos de la experiencia o ciertas formas de vida. En palabras del autor, "lo irrepresentable expresa la ausencia de una relación estable entre mostración y significación." (Rancière, 2011, 138)

Para clarificar este debate, realizaré primero una breve introducción a algunas posturas que propugnan la existencia de lo inefable o lo irrepresentable. En la segunda parte del trabajo expondré la réplica que Rancière hace a la teoría estética de Lyotard e intentaré tanto extrapolarla al resto de los casos esbozados en la primera parte como contextualizarla dentro del marco teórico del autor.

Capítulo 1: Los silencios

Quizá una de las sentencias más citadas de la filosofía del siglo XX sea la siguiente afirmación del *Tractatus* de Wittgenstein:

"De lo que no se puede hablar, es mejor callar."

En frecuencia a esta le sigue muy de cerca este otro apunte de Adorno:

"Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie"

Una afirmación que, en ocasiones, se transforma en la consigna

"No se puede escribir poesía después de Auschwitz"

Las palabras de Wittgenstein abren un proyecto filosófico doble: el de la búsqueda del rigor en el lenguaje y el de la depuración de la filosofía de toda metafísica o ambigüedad. Este proyecto será llevado a cabo por el neopositivismo lógico, del que el mismo Wittgenstein renegará más tarde. Por su parte Adorno concreta un debate sobre la legitimidad o ilegitimidad de ciertos tipos de arte, su autonomía y su relación con la política y la sociedad. Sin embargo estos dos campos –en apariencia tan heterogéneos– parten de una intuición similar: existen determinados aspectos de la experiencia para los cuales no existe un lenguaje capaz de dar cuenta de la misma sin traicionarla o caer en el error. Es con la cita de Wittgenstein antes mencionada con la que inicia Žizek su estudio reciente sobre Hegel:

"La famosa última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein implica una obvia paradoja: contiene una prohibición superflua, puesto que prohíbe algo que es ya de por sí imposible. Esta paradoja reproduce fielmente la actitud predominante de la representación estética del Holocausto." (Žizek, 2015, 35)

Žizek realiza a lo largo de su texto un análisis psicoanalítico-sintomático de esta paradoja: aquel para quien el testimonio traumático no sea imposible no es veraz. Si no rompe en llanto, se traba con errores o evoca al silencio, evidenciando que ha confrontado a "lo Real aterrador en su cegador poder destructivo" (*Id.*, 566) no se encuentra realmente traumatizado y, es, por ende, razonable pensar que no ha experimentado realmente aquello que debería haber causado ese Estado de Cosas. Por lo tanto, o el testigo es tal y no puede contarle o, si puede contarle, no es tal. En esta línea precisamente expresó Lyotard el problema del testimonio en 1983:

"Es sabido que algunos seres humanos dotados de lenguaje han sido colocados en una situación tal de la que ninguno de ellos puede referir después de lo que fue esa situación. La mayor parte desaparecieron entonces, y los que han sobrevivido hablan de ella muy raramente. Y cuando hablan de ella, su testimonio sólo alcanza una ínfima parte de tal situación. ¿Cómo saber que la situación misma ha existido? (...) Haber visto realmente con sus propios ojos una cámara de gas sería la condición que otorgara la autoridad de decir que ha existido y de persuadir a los incrédulos. Pero todavía sería necesario probar que mataba en el momento en que se la vio. Y la única prueba admisible de que mataba es estar muerto. Pero si se ha muerto no se puede testimoniar que ha sido por efecto de la cámara de gas." (Lyotard, 1983, 58)

Antes de analizar qué significan o cómo se concretan estas *prescripciones al silencio* en el pensamiento (a partir de Wittgenstein), en el arte (desde la sentencia de Adorno) y especialmente en la teoría estética de Lyotard, me gustaría traer al discurso la distinción entre *lo indecible* y *lo inefable* que realiza Jankélévich en *La Música y lo inefable*.

"Lo indecible es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque como muro infranqueable nos impide acceder a su misterio: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. Éste es el insondable misterio de Dios, en el inexpugnable misterio del amor, que es el misterio poético por excelencia. Si lo indecible, como si helara el poema, se parece a un sortilegio hipnótico, lo inefable, gracias a sus propiedades fecundadoras e inspiradoras, actúa más bien como un hechizo y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento" (Jankélévich, 2005, 118)

En dicho texto, en el que el autor trata de aproximarse al problema de qué es la música, Jankélévich apunta varias de las ideas que más tarde desarrollará Rancière. Señala, por ejemplo cómo en la *República* de Platón se separa la música aceptada de los sonidos de cualquier flautista: "Lo musical no es la voz de las sirenas, sino el canto de Orfeo" (*Id.*, 21). La verdadera música es, pues, la que humaniza y civiliza; y por ello Platón legitima ciertos modos (dórica, frigia) frente a otros (como el lamento), siendo los modos aceptados aquellos que concuerdan con el consenso de la República, los que expresan aquello que, en cierto modo, ya estaba expresado. Contrario a esta idea Jankélévich afirma que el propósito de la música es expresar lo inexpresable hasta el infinito, entrando desde el punto de vista contrario a la paradoja que ya compartían Wittgenstein y Adorno. Antes de aplicarles la crítica de Jacques Rancière, la pregunta a la que me gustaría replicar ahora es ésta: ¿En qué contexto evocan cada uno de estos autores el "decir", el "poetizar", el "expresar"? ¿Qué tienen en común? ¿En qué se diferencian?

1.1 El silencio en el pensamiento

La preocupación básica de Wittgenstein en el *Tractatus*¹ es averiguar la naturaleza del lenguaje y las representaciones, siendo la cuestión "¿cómo es posible que el lenguaje pueda representar al mundo?" el tema central de las cuatro primeras proposiciones. Responder a esta pregunta pasa por discernir qué es el lenguaje, qué es el mundo y, por último, dar cuenta de la relación que ambos ámbitos mantienen. La propuesta de Wittgenstein en esta obra es sobradamente conocida: el mundo posee una estructura racional y los objetos lógicos son la sustancia última de éste. El conjunto de las configuraciones posibles (pensables lógicamente) conforman la "realidad" o el "espacio lógico", mientras que el mundo como tal, más estrecho, "es todo lo que es el caso" (Wittgenstein, *Op. cit* 15), es aquello que, *de facto*, se da. En la medida que el mundo posee una estructura lógica, al igual que el lenguaje², éste puede representar al mundo isomórficamente: "una representación tiene forma

1 Soy consciente de que tanto el *Tractatus* en sí mismo como la obra posterior de Wittgenstein evidencian que él sí que poseía una preocupación por los asuntos de la ética o lo inefable. Mi análisis aquí se centra en las lecturas de Wittgenstein realizadas por el neopositivismo o de corte más analítico y que renuncian a aquello que no se puede decir con claridad. Esta crítica también será apuntada por Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* y Slavoj Žižek en *Menos que nada*, además de en el artículo "Lo inefable o la experiencia del límite", de Garrido Domínguez para UNED.

2 Un punto de divergencia interesante entre el Wittgenstein del *Tractatus* y Jankélévich es la afirmación del primero de que el lenguaje expresa o representa algo que le pre-existe, algo a lo que Jankélévich se opone al igual que el segundo Wittgenstein hará.

lógico-representativa en común con lo que representa" (*Id.*, 18).

De esta intuición, conocida como "teoría figurativa del sentido", se siguen dos consecuencias. La primera es *metafísica*: tanto el mundo como el lenguaje poseen una configuración racional, que, además, es idéntica (en esa íntima relación entre lenguaje y mundo reside la condición de posibilidad de la figuración). No obstante hemos mencionado anteriormente que "la realidad" o el "espacio lógico" es más ancho que las cosas que, de hecho, acaecen. Por ejemplo, el lenguaje también puede expresar la posibilidad y la inexistencia, puesto que "presenta una situación en el espacio lógico, la existencia y no existencia de estados de los asuntos." (*Id.*, 17); comprender una proposición no es captar su valor de verdad, sino aprehender las condiciones de verdad de la misma, siendo su valor de verdad algo que sólo se puede obtener mirando al mundo.

No obstante hay dos tipos de objetos que se escapan de esta teoría del significado: la propia lógica y todos aquellos discursos que no pueden ser enunciados de forma clara. Por una parte, las proposiciones de la lógica son tautologías –así que son siempre verdaderas– y son tanto la condición de inteligibilidad de la realidad como la posibilidad del sentido: no podemos pensar lo ilógico y no podemos abandonar el edificio de la realidad. Cuando nos topamos con una proposición de la lógica no aprehendemos unas condiciones de verdad: un *modus ponens* nos muestra cómo se pueden relacionar las cosas, no afirma nada de la realidad ni del mundo. Es en este sentido en el que Wittgenstein afirma que esta clase de proposiciones no pueden ser dichas, sino únicamente mostradas: en tanto que son el límite del sentido, decirlas –lo cual sería *decir la estructura del mundo*– sería trasgredir su propia condición de existencia en tanto que límite.

Por otra parte hay ciertas proposiciones que fracasan en su cometido de proporcionarnos unas condiciones de verdad a verificar, como las de la metafísica, la ética o la religión, pues no se refieren a objetos o estados de cosas del mundo real, rompiendo el isomorfismo lenguaje-mundo. Las proposiciones de la ética, por ejemplo, sólo tendrían sentido si los valores morales fueran hechos que pudiéramos hallar en el espacio lógico o en la realidad. Por lo tanto, según la interpretación tradicional del *Tractatus*, hay dos tipos de indecibles: el límite del lenguaje –que es también el límite del mundo– y los galimatías filosóficos fruto de la confusión de lo que el lenguaje es. Como resulta evidente, el *Tractatus* en sí mismo supone una vulneración doble, pues constituye una reflexión sobre los límites del lenguaje obviando su propia prescripción de que “no pueden ser dichos” y una reflexión metafísica sobre la naturaleza del mundo, que no puede ser expresada con claridad (y debe ser por ello limitada). Es esta vulneración autoconsciente lo que hace, si cabe, más paradójica a la proposición séptima.³

Pero, ¿qué significa esta contradicción de decir lo que no puede ser dicho o coartar la expresión de aquello que no puede ser expresado? George Steiner, en *Los logócratas*⁴, señala cómo la pretensión de establecer una “malla lingüística” que filtre toda la realidad por el colador de lo comprensible es una pretensión compartida por la cultura occidental y sus productos –la filosofía, el derecho, la literatura– que entra en crisis a partir de la Ilustración, cuando el lenguaje matemático se revela como el único lo suficientemente preciso para representar las proposiciones de las ciencias empíricas a la par que se va alejando progresivamente del lenguaje común y comprensible por toda la comunidad. Para Steiner la séptima proposición del *Tractatus* constituye una de las posibles salidas a esta crisis: “al escritor consciente de la pérdida de valor de la palabra sólo le quedan dos salidas: hacer que el lenguaje se convierta en portavoz de su propia crisis o acogerse a la retórica suicida del

3 Wittgenstein ya es consciente de esta vulneración en el prólogo de la obra "el objetivo del libro es poner un límite al pensamiento, o mejor dicho - no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos: puesto que para ser capaces de poner un límite al pensamiento, deberíamos ser capaces de encontrar ambos lados del límite pensable (es decir, deberíamos ser capaces de pensar lo que no puede ser pensado)." (Wittgenstein, *Op. Cit.*, p. 22)

4 Steiner, G. *Los logócratas*, Madrid, Siruela, 2006

silencio.” (Garrido Domínguez, 2014, 326) Wittgenstein apuesta en el *Tractatus* por el silencio de aquello que, por otra parte, él mismo consideraba que era lo más relevante. La interpretación del neopositivismo lógico, por su parte, ahondará en esta *imposibilidad del decir según qué cosas*, relegando a la filosofía al análisis lógico y obligándola a aceptar ciertos límites (si quiere constituirse como una ciencia seria) y a constituirse como actividad y no como saber sustantivo, superando al infantilismo propio de la metafísica.

Esta limitación paradójica –que el mismo Wittgenstein cuestionará en sus *Investigaciones*– al pensamiento filosófico se desarrollará desde la publicación del *Tractatus* en 1916 hasta mediados del siglo XX. Tras la segunda guerra mundial –y los problemas de representación del Holocausto– este debate sobre lo que puede ser dicho o representado tendrá su correlato en el mundo del arte y de la poesía.

1.2 El silencio en el arte

La cita de Adorno con la que iniciábamos el ensayo es una reformulación de algunas de las tesis de *Crítica de la cultura y sociedad*, ensayo de 1949 que reflexiona sobre el estado de la cultura tras Auschwitz, un Acontecimiento tan singular que resulta imposible, tras el mismo, pensar de la misma manera. Adorno se hace cargo de la imposibilidad de seguir produciendo arte y cultura del mismo modo, insistiendo en que una cultura post-auschwitz es, hasta cierto punto, una farsa. Esto no significa que debamos prescindir del arte –algo que resultaría, tal vez, imposible– sino que el arte debe hacerse cargo de la situación y actuar como memento del horror.⁵ Esta prescripción normativa de cómo el arte debe ser tras Auschwitz enraiza con otras preocupaciones de Adorno, que contempla el fin del "arte como tal" como una posibilidad real en un mundo dominado por la mercantilización y la razón instrumental. Así Gerard Vilar apunta que en Adorno "el fin del arte [su finalidad] depende del fin del arte [la posibilidad de su cierre]" (Vilar, 2010, 154).⁶ El pesimismo de Adorno trata de salvar al arte de su contaminación desde una crítica radical a la sociedad que lo produce y lo consume. Así, en "sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", Adorno plantea –al respecto de la música, pero aplicable fácilmente al resto de la producción

5 *La historia desgarrada*, obra de Enzo Traverso al respecto de la reacción de los intelectuales a Auschwitz, destaca el papel de Adorno (junto a otros voceros) como una de las pocas voces que, en su momento, fueron conscientes de lo que Auschwitz suponía para la cultura occidental. De acuerdo con el historiador, Adorno se encontraba en una posición privilegiada para penetrar en el problema de Auschwitz, pues podía ser a la vez juez –por su carácter intelectual, su lejanía con el conflicto desde América– y parte –pues no podía, en su condición de judío alemán, ignorar la Shoah–. Esta misma caracterización incluye, por ejemplo, a Hannah Arendt. Cf. Traverso, 2001, 98

6 En el capítulo que Vilar dedica a Adorno en *Desartización*, éste opone su teoría estética –terriblemente pesimista al respecto del poder emancipador del arte inmerso en la industria cultural– al optimismo benjaminiano, y rescata el texto de Adorno y Horkheimer al respecto de Ulises en *Dialéctica de la ilustración*. En dicho episodio –que Vilar presenta como una variación de la tesis freudiana presentada en *El malestar en la cultura* que relaciona "arte" y "represión", Adorno narra la escena de la Odisea en la cual Ulises y sus acompañantes deben resistirse a la seducción del canto de las sirenas: "La seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte". El arte (la música de las sirenas) es aquello que tiene el siguiente papel: "recordarnos el precio que pagamos por la civilización, el avance imparables del dominio sobre la naturaleza a costa de la libertad y la felicidad. Este dominio se extiende sobre los individuos hasta el punto de convertirlos en las masas del siglo XX formadas por seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida, como los remeros de Ulises, que no pueden hablar entre sí, se hallan esclavizados al mismo ritmo en la fábrica, en el cine y en el transporte colectivo. En el caso de la música ello se traduce en regresión del oído que no es otra cosa que 'la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado.' " (Vilar, 2010, 156) Hay pues, dos actitudes posibles ante la denuncia del arte: no escuchar y remar –la actitud del obrero– o escuchar impotente, neutralizado, atado; la actitud de aquellos que intuyen lo que se ha perdido pero que no pueden hacer nada para cambiarlo.

artística y literaria— que el objeto artístico-cultural se encuentra en crisis por dos razones, *el fetichismo del objeto* y *la regresión del oído* (del sujeto).

"*Fetichismo*" es un término tomado de la economía política de Marx por el cual los objetos adquieren un poder propio e independiente de los sujetos que lo producen, enajenándose la producción del productor y pudiendo dominarle como producto externo —siendo el dinero el mejor ejemplo de este proceso—. Para Adorno esta fetichización progresiva de la vida afecta también a la cultura, de tal modo que incluso el hecho de ser mercancía envilece automáticamente al producto artístico, incluso aunque éste fuera producido de forma ajena al capitalismo post-industrial, pues "la cosificación se apodera de su estructura interna" (Adorno, 2009, 36), banalizando. Este proceso va de la mano de una "puerilización" progresiva de la percepción del espectador o del oyente, que "son pueriles, porque su primitivismo no es el de quien no está aún desarrollado, sino el de quién ha sido detenido y estancado por la fuerza." (*Id.*) Si bien Adorno no cree que la puerilidad sea algo constitutivo del espectador o el oyente —la *Dialéctica de la Ilustración* termina precisamente con la afirmación de que "la estupidez es una herida", una herida por la dolorosa falta de respuesta de un mundo al que ya no le interesan según qué preguntas— esto no hace que sea menos definitivo: si el arte es mercancía para unas masas que no saben escuchar es porque es, en sí mismo, vil. La filosofía del arte de Adorno es leída por muchos como elitista y moralista, y conlleva o bien prescripciones de cómo el arte debe ser —separándose el arte autónomo del vulgar arte de masas—⁷ o al enmudecimiento, una forma más digna de morir para este pensador que la *desartización*.⁸

Si el elitismo adorniano fue rechazado de forma generalizada por los artistas, la "generación Auschwitz" lo hace de forma aún más radical. Gunther Grass, por ejemplo dirá que la petición que Adorno hace a los escritores es como si "hubiera prohibido a los pájaros cantar": un mandamiento antinatural de un elitista que "sólo podía refutarse escribiendo,"⁹ algo de lo que es un buen ejemplo la producción de Paul Celan.¹⁰ Pero lo que también testimonia la literatura de Celan es que ciertos eventos —como Auschwitz— condicionan la expresión estética forzándola hasta los límites de su propia capacidad, hasta los límites del arte y de la representación. La Shoah cuestiona las categorías de la reflexión y la representación desde dos flancos: la singularidad del Acontecimiento como tal —que, no olvidemos, fue planteada como un "acontecimiento sin testigos"— la exigencia de *corrección representativa* que se le pide. De nuevo en este segundo vértice nos topamos con la paradoja inicial: algunos límites, en su carácter de *límite representativo* no pueden ser expresados y se califican a algunas trasgresiones a éstos como "indecencias representativas."¹¹

7 Gerard Vilar cita un fragmento de *Disonancias*: "el arte no debe jamás garantizar o reflejar el orden y la tranquilidad, sino obligar a que surja a la superficie lo oculto bajo ésta, y de este modo oponer resistencia a dicha superficie, a la presión de la fachada. Si renunciase a esta contradicción perdería, junto con el elemento crítico, su elemento estético y se vería degradado a la condición de juego nulo y vacío (Adorno, 2009, 77), lanzando como réplica otra pregunta: ¿cómo establecer una disonancia en un horizonte como el que él plantea, en un mundo completamente dominado por la industria cultural que deglute toda creación? "La posibilidad de un orden total, en el que nada quede afuera, en el que nada sea efectivamente un desorden, parece completamente real." (Vilar, *Op. Cit.*, 164)

8 Hay que destacar que el enmudecimiento adorniano no debe tomarse siempre de forma literal: para éste la trilogía de novelas de Beckett —*Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*— resultan otra forma de callar, pues, al menos en su contexto, no pueden convertirse en producto de consumo para las mayorías.

9 Esta sentencia de Gunther Grass es citada por Jose Antonio Fernández López en su artículo "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe.", *A parte Rei Revista de Filosofía* n°48 (Noviembre 2006), versión online en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernand48.pdf>

10 El artículo de Jose Antonio Fernández López rescata una pieza en prosa poco conocida del escritor, *Diálogo de la montaña*, en la que Celan replica a Adorno: "El silencio se hizo, pues, el silencio ahí arriba en la montaña. No duró mucho el silencio, pues cuando el judío viene y encuentra a otro judío, entonces el silencio se acaba pronto, también en la montaña. Pues el judío y la naturaleza son dos cosas distintas, todavía, incluso aquí." (Celan, 1999, p. 484 (el texto se encuentra entre las páginas 483 y 486))

11 Jose Antonio Fernández López rescata el texto *Probing the limits of representation* para ilustrar las dificultades

1.2.1 *Ficciones literarias de la Catástrofe*

Jose Antonio Fernández López separa en su artículo (ver nota 9) las ficciones literarias de la catástrofe en dos tipos de obras: las que son un "recurso del escritor superviviente" –esa bulimia del habla de Primo Levi, la necesidad de contar de Antelme, el imperativo por dejar el testigo de la experiencia vivida, Kertesz, Bashinger, Amery–; y la pura ficción al respecto del campo de concentración, como Sebald –*Los emigrados*–, Lange –*El concierto*– o el conflictivo *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra* de Wolfgang Koeppen. Los primeros encuentran aquello que padecieron como *único tema posible*, el único tema del que pueden hablar; aunque, a la par, exige de ellos cierta desubjetivación:

"En las obras de estos autores, supervivientes y testigos, es tremendamente difícil hablar de autonomía del texto, porque el texto es parte de la vida y la experiencia del autor, sale a la luz para, a partir de ahí, convertirse no sólo en un "yo en ficción", sino en un "otro" que ofrece una imagen doblemente alienada al autor. Esta situación única, gestada en la singularidad de Auschwitz es realmente una provocación para la literatura, la historia y la identidad vistas en perspectiva histórica" (Fernández López, 2006, 5);

Los segundos, en cambio, se enfrentan cara a cara con el problema de la representación: considerando un acto bárbaro las representaciones de la Shoah no fidedignas, se les impone a la par un criterio o un silencio que son constantemente trasgredidos por los artistas: Sebald "recupera" a personajes anónimos que, existieran o no, plantean la necesidad de poner sobre la mesa aquello que parecía condenado al olvido, Lange trata de representar la imposibilidad de recuperación de la pérdida o la reparación del daño, y Koeppen re-elabora un testimonio real en una primera persona ficticia, ficcionando lo real para poder narrarlo. ¿Dónde está aquí el límite de lo ético, de la corrección?

"La confrontación con los textos demuestra que, en la discusión sobre la existencia o no de tabúes, la pertinencia o no de determinadas formas de representación y la implícita necesidad de la ruptura como propiciadora del "auténtico relato", no hay opinión unánime sobre el canon de la representación de Auschwitz". (*Id.*, 9).

Pero no es menos cierto que, aunque exista una perpetua rebelión contra la prohibición paradójica de no-representar-lo-que-no-se-puede-representar dicha prohibición se renueva, en cada campo, con cada hecho. Veamos ahora el caso de las imágenes.

1.2.2 *Imágenes de la catástrofe*

"Claude Lanzmann estaba en lo cierto al decir que si él, por casualidad, diera con algún metraje documental que mostrara el asesinato de internos en Auschwitz lo destruiría inmediatamente." (Zizek, *Op cit*, 39)

En su lugar, Lanzmann planteó un acercamiento más sutil, centrándose en la imagen del testimonio (como ser traumatizado) y no en las imágenes de su trauma. Con ello Lanzmann huía de uno de los debates en torno a las imágenes del campo de concentración, constante en la literatura al respecto de la imagen y la historia en el siglo XX, que se haría especialmente flagrante alrededor de la

paradójicas de esta segundo problema de la representación de Auschwitz (Fernandez López, *Id.*, pp- 4-6)

exposición *Mémories des camps*. Dicha muestra –acompañada de un ensayo del filósofo Didi Huberman titulado *Cuatro trozos de película arrebatados del infierno*– hacía hincapié en la necesidad de testimoniar la situación *inimaginable* de los Sonderkommando –pues las imágenes demuestran que de hecho sí era imaginable, al igual que el hecho de que sucediera demostró que era pensable–. Frente a la desconfianza de la imagen, Huberman afirma que “para saber hay que imaginar” y nos invita a imaginar la situación de dicho colectivo que se encargaba de exterminar, limpiar y fabricar como cadáveres a sus congéneres en silencio, aislados del resto del campo, únicos conocedores de la llamada Solución Final que pasaba por el gas y el horno, permanentemente ebrios para superar lo terrible de su trabajo sabiendo que después de ser verdugos serían víctimas, pues “los SS nos repiten a menudo que no dejarán vivo a un solo testigo”. Los archivos se queman y la memoria desaparece. “No se producirá el kaddish” dijo Goebbels, “os asesinaremos sin restos y sin memoria”, parecían decir los SS. El olvido del exterminio se convierte en parte activa del exterminio, ante el que surge, poco a poco, la necesidad de un testimonio, un testimonio de lo inimaginable. Esta urgencia de contar dio alas a algunos de ellos para intentarlo en lugar de abandonarse a la *nuda vida* o intentar suicidarse, teniendo como resultado esas cuatro fotografías que revelaban lo impensable. Si Auschwitz es lo impensable, ahí donde fracasa el pensamiento es dónde debemos perseverar, como dijo Arendt (en lo jurídico, en lo político, en lo humano); y, de acuerdo con Huberman –que anuncia alguna de las ideas de Rancière– el historiador no puede permitirse relegarlo a lo impensable, pues “el genocidio era pensado, por lo tanto era pensable” (Didi-Huberman, 2004, 81), y la importancia del testimonio es mostrar que no es indecible. Las cuatro imágenes para las que Huberman compone su ensayo sirven como refutación en una doble medida: por lo que, de hecho, aparece en ellas impreso, y por el esfuerzo material que fue empleado en tomarlas en medio de esa prohibición fáctica del documentar que fue Auschwitz. De acuerdo con Huberman, es preciso refutar la doble acusación que se blande contra este tipo de imágenes: o bien se les pide demasiado –toda la verdad– o absolutamente nada –sólo simulacro, no imagen–; o no es más que un “documento” o es un icono del horror.



Ilustración 1: Uno de los "cuatro pedazos"

Precisamente desde este punto parten las críticas de George Wajmann y Pagnoux, otros seguidores de la paradoja que planteábamos al inicio: las imágenes de la Shoah son concebidas por éstos como aquello que ha "negado todo en bloque, tanto las tesis como el hecho en sí mismo" del exterminio cayendo en el fetichismo de la imagen y los peligros éticos que conlleva sin que su utilización esté justificada por el aprendizaje: la imagen "no enseña nada que no sepamos ya" pues "no hay imágenes de la Shoah". El intento de aportar documentos o datos objetivos del desastre es interpretado por Pagnoux como un “cientificismo vacuo” que produce una "anulación de la

memoria y un obstáculo para que ocurra el pasado". Del mismo modo ambos comparten la idea de que Didi Huberman es un "mal testigo" que "musea"¹² la cámara de gas y sostienen que hay algo irrepresentable en la cámara de Gas que no cabe, que se escapa de las imágenes.

Lo que hace Didi-Huberman en la ampliación de su ensayo, *Imágenes pese a todo*, es pedir que se comprenda a las imágenes como lo que son: ni demasiado ni demasiado poco, tan sólo síntomas históricos que pueden transformar la relación del historiador con el objeto o del espectador con la memoria sin tener una pretensión de verdad absoluta y cientificista u ofrecerse como ídolos incuestionables.¹³ Si bien imagen y realidad no son coextensivos es al mismo tiempo innegable que lo real se manifiesta en imágenes y que estas no son su Otro absoluto. La actitud de negar la existencia de documentos visuales de la Shoah -las cuatro fotografías mencionadas, películas, documentales, testimonios-, sin atender al contenido o a las interpretaciones de los mismos, puede estar sujeta a los mismos defectos que las afirmaciones de Lyotard a las que aludimos más arriba. Y si bien puede existir el peligro de banalización o de apropiación indebida de memorias por una sociedad de información e imágenes, ¿podemos acaso negar que incluso lo inimaginable existe como experiencia colectiva? :

«¿No sería más justo observar hasta qué punto la Shoah asedia, de parte a parte, nuestro mundo imaginario y simbólico, nuestros sueños y nuestras angustias, nuestro inconsciente en general? ¿Y hasta qué punto a menudo sólo nos es posible imaginar lo que no significa, por supuesto, acabar con la verdad de lo que imaginamos? ¿Wajman no ha sentido nunca crecer en su interior las imágenes de lo terrible al escuchar a testigos, a familiares, al encontrarse con los libros de la historia, con las listas en las que aparecen nuestros nombres, con las primeras grandes pesadillas, los primeros descubrimientos de imágenes en movimiento en *Nuit et brouillard*, las reconstrucciones arqueológicas de Raul Hilberg, los álbumes de Yad Vashem, los testimonios vividos en las imágenes, los rostros y las palabras del filme *Shoah*? Nadie niega que «la foto no sustituirá nunca a la memoria» pero ello no implica que

¹² En este sentido las críticas de Pagnoux y Wajman se asemejan al "los museos son como tumbas hereditarias de las obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de lo cultural" adorniano.

¹³ Didi-Huberman también destaca que, de hecho, sí que hay imágenes de la Shoah: las cuatro fotografías o los archivos internos de los campos son un buen ejemplo que ressemble la Shoah, a menos que se utilice el término Shoah en el estrecho sentido de morir en una cámara de gas: «Wajman entiende por ello la operación y el momento específico del gaseado de los judíos del que, efectivamente, no conocemos ninguna imagen fotográfica. (...) considero la destrucción de los judíos en Europa como un fenómeno histórico amplio, complejo, ramificado, multiforme. Ha habido en la historia del nazismo cien técnicas bien diferentes para llevar a cabo la siniestra solución final que van desde el mal radical hasta la desconcertante banalidad. En este sentido, estamos autorizados a decir que verdaderamente existen -e incluso en un número bastante amplio- imágenes de la Shoah.» (Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 114)

debamos –o tan siquiera podamos– dejar de mirarlas. Las fotografías de los campos y cada uno de los testimonios de *Shoah* pueden ser recogidos por el concepto de Didi-Huberman de "imágenes-jirón": «Desde esta perspectiva, los clisés de agosto de 1944 son a la vez imágenes de la Shoah en acto -aún cuando sean extremadamente parciales, como lo son, en general, las imágenes- y un hecho de resistencia histórica que tiene la imagen como envite.» (Didi-Huberman, 2004, 123)

Es posible que esta comprensión de las imágenes y de las palabras como *retazos* se acerque más a la forma en la que la memoria funciona¹⁴, incluso en la que la realidad misma funciona, siempre entre dos polos, en esa zona gris en la que no existen otros absolutos. Considerar a ciertos eventos como antagonistas totales es precisamente lo más injusto con una historia en la que las posiciones tienden a no ser definitivas, y, en todo caso, ensanchan el foso de Primo Levi, ese «foso que existe y que se ensancha año tras año entre las cosas tal y como eran allí y tal como se representa en la imaginación común, alimentada por los libros, las películas y los mitos aproximados.» (*Id.*, 79)

No obstante, ¿significa esto que todo acercamiento a un acontecimiento terrible es legítimo? ¿No es posible que algunas de nuestras representaciones de la Shoah banalicen a ese testigo integral a través de un testimonio de segundo orden, edulcorado, ungido para que no apeste a ciertas organizaciones políticas, ciertas sociedades? La postura de Lyotard retoma la idea de que ciertas representaciones son injustas con el fenómeno que tratan de representar y de que el testimonio veraz es imposible: nadie puede narrar la experiencia del interior de la cámara de gas.

Podría plantearse en este punto por qué estos autores son tan insistentes con la coyuntura histórica del genocidio, alejándose del horizonte más amplio que apuntaba Wittgenstein; o si sus consideraciones al respecto de la representación son inactuales. Más allá de que creo que la *actualidad* de pensar el campo de concentración es incuestionable, dados los eventos de nuestra historia más reciente, me gustaría rescatar las palabras de Agamben en *Infancia e historia*: “Hoy, sin embargo, sabemos que la destrucción de la experiencia ya no requiere una catástrofe, y que la monótona vida cotidiana en cualquier ciudad es suficiente.” (Agamben, 2011, 14), ampliando así el alcance de estas reflexiones antes de introducirnos en la problemática de Lyotard.

1.3 *El silencio y lo sublime*

Como hemos mencionado en varias ocasiones, Lyotard se sitúa con aquellos que consideran que

14 En *El pasado: instrucciones de uso* Enzo Traverso desarrolla la problemática de separar la "historia" (lo objetivo y "oficial") de la memoria (lo subjetivo y, hasta cierto punto privado), destacando el carácter dialéctico de ambas instancias a pesar de sus diferencias.

existen ciertos ámbitos de la experiencia que no pueden ser representados –y por ello castiga a los que incumplen esa prohibición paradójica–. El diagnóstico de la cultura que él realiza en *Lo inhumano* es el siguiente: existe un entramado social cada vez más complejo –y de procesos de transmisión de la información cada vez más acelerados y simples– que lleva a un *enrarecimiento* de la experiencia que suple con una uniformidad banal y unidimensional la caída de los "grandes relatos" y de la universalidad. Esta suplencia también convierte en innecesaria la legimitación del discurso o de ciertas formas de progreso. Para Lyotard la posmodernidad es "el destino trágico de lo moderno" y propone un movimiento diferencial (el *diferendo*) como resistencia *inhumana* frente a la inhumanidad propia de la cultura post-industrial. En esta creación de inhumanidad es donde cobra sentido la búsqueda de nuevos léxicos y lenguajes en la práctica de artistas de vanguardia y filósofos que tratan de rescatar el del olvido aquello que fue eliminado por la totalidad del sistema (como la niñez o la experiencia singular).

Hasta este punto el planteamiento de Lyotard puede parecer afín al discurso de otros filósofos posmodernos, pero Lyotard realiza una doble asociación conceptual que lo alejará definitivamente de la posición de Rancière y de otros: aquello que *sobra* del sistema –y que no puede ser asimilado por sus léxicos– debe permanecer silencioso e irrepresentable para no contaminarse de la vileza del sistema, y afirma que esta *irrepresentabilidad* tiene que ver con la noción kantiana de lo *sublime*, la cual, además, es el contenido del arte: "en el último siglo, las artes no han tenido lo bello como principal cometido, sino algo que tiene que ver con lo sublime." (Lyotard, 1999, 89) Lyotard ejemplifica esta tendencia con ejemplos de la vanguardia (Cf. *Id.* 89-108) y de la música a la par que acusa a otras prácticas artísticas –como la *trasvanguardia* o el *neoexpresionismo*– como algo que pone en peligro el cometido del arte de *callar* como forma de resistencia ante ese sistema inhumano.

Capítulo 2: Ruido

El pensamiento de Jacques Rancière se opone diametralmente a la idea de que existen objetos irrepresentables, indecibles o impensables: cree que la ciertas cosas lo son en ciertas condiciones de representación marcadas por un orden social determinado, lo cual indica problemas de representabilidad relativos y no absolutos. Rancière se opone en dos puntos a esta noción de irrepresentabilidad: en un extracto de *El destino de las imágenes* que ya había aparecido en la revista *Le genre humain* y en un artículo contra la noción lyotardiana de lo sublime. Vamos a centrarnos primeramente en la crítica de Rancière a Lyotard y luego trataremos de aplicarla al resto de prescripciones que hemos desarrollado.

2.1 *La Crítica de Rancière a la noción de irrepresentable en Lyotard*

Como hemos mencionado, en el paradigma de Lyotard parte de los problemas representativos vienen de que el arte moderno está ligado indisolublemente al arte de lo sublime, a lo cual añade que "lo sublime no es nada mas que el anuncio sacramental de la ética en el campo estético", tratando de dilucidar las características de dicho "arte sublime". Rancière destaca que esta pregunta descansa sobre una contradicción y una petición de principio. Para empezar, en la estética kantiana no es pensable la obra de arte sublime: esta noción constituye una contradicción en sí misma. Rancière apunta que en Kant "lo sublime está completamente contenido en la experiencia subjetiva determinada por una relación entre el poder de la razón y el poder de la imaginación". (Rancière, 2004, 10). Así, Kant en la "Analítica de lo sublime" lo define del siguiente modo:

«Sentimiento de displacer debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes respecto a la Razón, y a la vez un placer despertado con tal ocasión, precisamente por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la Razón, en la medida en la que tal esfuerzo dirigido hacia ellas es, empero, ley para nosotros. Es lo que nos permite medirnos como sujetos libres.» (Kant, 1981, 273)

Si bien ya en esta definición parece poco aplicable a la creación artística, Kant clarifica en distintos puntos de la "Analítica de lo sublime" que esto sólo es aplicable al encuentro del hombre con la naturaleza. La formulación más célebre de lo que lo sublime ratifica esta posición:

«Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc, reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. (...) llamamos gustosos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario.» (*Id.*, 284)

Lo sublime es en Kant aquello que "eleva las facultades del alma por encima de su término medio ordinario" señalando una concordancia fundamental de sujeto y mundo; sensación que no resultaría

del encuentro del hombre con sus propias producciones.¹⁵ ¿Por qué Lyotard acude a la estética kantiana en la búsqueda de una noción que no está ahí, que es contradictoria? ¿Por qué nos plantea la pregunta de *qué tipo* de arte es pensable bajo la categoría de lo sublime dando por hecho que existe uno?

Tratando de replicar a esta cuestión, Rancière acude a las características del arte que plantea Lyotard y que ratifican, según él, que existe un arte sublime –que está ligado con la noción de irrepresentable–: ser *pura diferencia no conceptualmente determinada* o *inmaterialidad*. Si la belleza kantiana se basa en "el libre juego de las facultades" siendo la forma "el poder activo que no impone su ley sobre la materia pasiva, sino que dispone" (*Id.*, 291), Lyotard retoma la definición aristotélica de "forma" –poder activo que moldea a la materia– en lugar de la kantiana, de tal forma que la percepción de la belleza ya no depende del "libre juego", sino que se impone a la materia del mundo cuando hablamos del arte de lo sublime. En este sentido, al ser el arte algo culturalmente determinante, y Lyotard nos plantea, desde un punto de vista completamente contrario al de Kant, que hay que hacer una elección radical entre el objeto *material* al que se alude (por ejemplo, el hecho a representar) y la *forma estética* que lo moldearía, existiendo, por tanto, una heteronomía entre estética y ética ante la que es preciso realizar una elección sobre lo que se considera primordial.

La segunda característica de este "arte sublime", la materia del arte es definida como "evento de la pasión", noción que también aparece en la "Analítica de lo sublime". Lo estético es dos cosas a la vez: la pura materialidad (qualia) y su signo (lo irrepresentable de esta materia), un signo que "traiciona su propia inadecuación (...) la imaginación es revelada como incapaz de presentar las ideas de la razón". (*Id.*, 289) De acuerdo a esta aproximación, el poder de la razón va más allá de la experiencia sensorial, y el poder de la razón va más allá de la imaginación, así que, finalmente, la razón es la legisladora suprema de la experiencia sensible, siendo también la estética heterónoma a la razón.

Rancière cree que cabe destacar que esta doble heteronomía (del juicio estético con la ética y con la razón) era exactamente lo contrario que Kant buscaba con su *Crítica del juicio*, donde trataba de presentar a los juicios de gusto como autónomos de tal forma que simbolizaran la moral (lo bello) y la teleología o racionalidad del mundo (lo sublime). Rancière se pregunta por qué Lyotard toma la decisión de buscar en Kant "un conjunto de ideas que es difícil encontrar ahí, una idea de vanguardia estética que de una tarea que la vanguardia debe cumplir (...) una vanguardia que debe testimoniar la miseria del sujeto, una idea de una ley ética que rige al arte desde la heteronomía radical". (Rancière, 2005b, 9)¹⁶

De acuerdo con Rancière, Lyotard está adorando a la idea freudiana de "La Cosa" ("lo Otro", que debe ser representada por el arte) a la par que busca una definición de la "esencia del arte moderno" en oposición al eclecticismo artístico caótico. Lyotard piensa que si "la equivalencia estética en el consumo es un gusto, el deber histórico, y el sentido mismo de nuestra vida y pensamiento está perdido" (*Id.*, 13). Rancière relaciona este miedo tanto al caos como a "traicionar al objeto" con lo sostenido por Adorno al respecto de la música (y de la poesía); señalando cómo este elitismo o intento de decirle al arte lo que debe o no hacer no tiene en cuenta la tripartición kantiana entre lo bueno, lo agradable y lo bello. Para Kant, lo bello se diferenciaba de lo bueno y de lo agradable,

15 Lyotard no es el único filósofo que relaciona la idea de "lo sublime" con productos creados por el propio ser humano, contraviniendo a Kant: Jameson, en *La lógica cultural del capitalismo tardío* relaciona, por ejemplo, a la tecnología con lo sublime en lo que él denomina "lo sublime histórico". No creo que Rancière cuestione o niegue cualquier relación entre la obra humana y lo sublime kantiano, sino a la forma concreta en la que Lyotard lleva a cabo su argumentación.

16 Todas los fragmentos de este texto son traducciones propias.

pero podían ser coincidentes. En su intento de eliminar cualquier posible ser-agradable en el arte de vanguardia, desplazan a la obra de arte a "lo bueno" en sí mismo, a un "bueno" en contra del capitalismo o la estulticia, en cualquier caso, "un exorcismo de lo agradable". Lyotard es "la última consecuencia de una interpretación política del arte y su reverso: el arte sigue acarreado la tarea histórica de preservar una diferencia sensible entre los objetos del mundo y su oposición en el mercado. (*Id.* 14-15)

La argumentación de Rancière desliga la noción de lo sublime del arte contemporáneo, base en la que se asientan las prohibiciones representativas de Lyotard. Sin embargo, aún contradiciendo su aparato conceptual bien podría decirse que esto no implica que no existan ciertas cosas que o bien son irrepresentables per se o bien no deben ser representadas. En su artículo para *Le genre humain*, Rancière analiza dos ejemplos de los campos de concentración, el libro *La especie humana* de Robert Antelme y la película *Shoah*, de Claude Lanzmann.

El texto de Robert Antelme relata su vida en el campo de concentración de tal forma que, por una parte, cuestiona la idea de especie humana –a la cual, como decía Bataille, pertenece la cámara de gas– a la par que se reivindica a sí mismo como parte de la misma, a pesar de ser "privado del cuerpo de los demás, privado de su propio cuerpo" como preso del campo. Ese reivindicarse como ser humano en un ambiente en el que era pura cosa se ve reflejado en la machaconería con la que explica su rutina más primaria, como la de comer, dormir, acomodarse o ir al baño. ¿Está Robert Antelme diciendo un indecible? ¿Es su libro una refutación en blanco y negro a la idea misma de que lo indecible exista? ¿O lo suyo es puro balbuceo, insignificante y debería ser ignorado, bien porque su lenguaje no sea claro y distinto, bien porque constituya una desobediencia al imperativo de Lyotard? Rancière destaca cómo el método de transmisión de su experiencia, la escritura paratáctica, no es una creación suya *ad hoc*, sino que entronca con la tradición de Flaubert o Camus: él, superviviente del campo de concentración, considera que su experiencia es transmitible por un lenguaje y una sintaxis que pre-existen a su propia experiencia. En cierto modo, su gesto parece indicar que no hay lengua propia del testimonio, sino que encuentra un lenguaje ya constituido al respecto. Las dificultades, pues, no parecen recaer en el lado del que escribe, figura o cuenta, sino del que lo recibe.

Por otra parte, *Shoah* muestra un "irrepresentable" aún más sutil: la película niega que el equivalente pueda ofrecerse por medio de una encarnación ficticia de verdugos y víctimas pues el exterminio fue pensado como una doble supresión, la de los judíos y de su rastro. La primera escena de la cinta muestra precisamente cómo el exterminio del ayer se asemeja al hoy por su silencioso escenario. "La imposible adecuación entre el lugar y la palabra y el cuerpo mismo del testigo toca el corazón de esta supresión que debe ser representada. Toca lo increíble del acontecimiento, programado por la lógica misma del exterminio -y corroborado por la lógica revisionista- incluso aunque quede uno de ustedes para dar testimonio, no se lo creerá, es decir, no se creerá en el llenado de ese vacío con lo que ustedes digan. Se lo considerará una alucinación. A esto responde el habla del testigo enmarcada por la cámara. Comprueba lo increíble, comprueba la alucinación, la imposibilidad de que las palabras llenen ese lugar vacío. Pero invierte la lógica. El aquí y ahora está cargado de alucinación, de incredulidad: "no creo estar aquí", dice Simón Srebnik. Lo real del holocausto que se filma es entonces lo real de su desaparición, lo real de su carácter increíble." (*Id.*, 135)

Dos testimonios de la Shoah –el libro de Antelme y la colección filmica de Lanzmann– parecen refutar con su propia existencia la idea de una irrepresentabilidad que coexista al acontecimiento. Las refutaciones de Lyotard en contra del "testigo integral" o lo impertinente de representar ciertas experiencias parecen palidecer la figura de Abraham Bomba (uno de los testigos de la película de

Lanzman), o los ríos de prosa de Auschwitz. Rancière concluirá que : "si se sabe lo que se quiere representar (...) no hay propiedad del acontecimiento que impida la representación, que impida el arte en el sentido mismo de artificio." (*Id.*, 136); y apunta, al igual que dijo Didi-Huberman, que denominar algo irrepresentable implica, en cierto modo, decir que el acontecimiento que tratamos de representar es impensable en cierta medida –a menos que tengamos una tesis muy férrea que separe pensamiento de representación y lenguaje–. Pero el hecho es que la Shoah es pensable –pues fue pensada– y es representable –pues ha sido representada– : según Lyotard, este recubrimiento se efectúa por medio de la identificación simple del corte entre dos regímenes del arte con la distinción de una estética de lo bello y una estética de lo sublime. “Con la estética de lo sublime, escribe en *Lo inhumano*, la apuesta de las artes es convertirse en testigo de lo indeterminado” El arte se convertiría en testigo del “sucede” que siempre sucede antes que su naturaleza, de que su quid sea perceptible, testigo de lo que hay de impresentable en el corazón del pensamiento que quiere darse forma sensible. El destino de las vanguardias sería ser el testimonio de ese impresentable que desampara el pensamiento, inscribir el choque de lo sensible y demostrar la separación original” (*Id.*, 138)



Ilustración 2: Abraham Bomba en el documental de Lanzmann

2.1.2 Crítica de Rancière a la noción de irrepresentable en términos generales

En *El destino de las imágenes*, Rancière se pregunta qué significa decir que algo es irrepresentable. Atendiendo a su diagnóstico esto puede significar dos cosas: o que cualquier forma sensible que planteemos traiciona a la idea que queremos decir o representar –esta es la lógica que, en cierto modo, subsiste en las prohibiciones religiosas de representar a Dios– o que no hay un esquema de inteligibilidad parejo a la potencia sensible de la experiencia y que permita mostrar o reproducir el evento en cuestión. Esta crítica o bien ataca a la impotencia del arte o de la palabra o bien denuncia su ejercicio de poder espectacular. Según el filósofo argelino, "la complejidad de estas lógicas heterogéneas tienen un efecto muy preciso: transforma los problemas de reglaje en problemas de imposibilidad de representación" (Rancière, 2011. 114) propugnando la heteronomía del arte al objeto en cuestión (Wittgenstein), a la razón (Adorno y Lyotard) o a una Otredad a la que no es ético aproximarse (Lyotard) –dependiendo del filósofo–. Dichas posturas postulan objetos a los que no es ético o razonable aproximarse dadas nuestras limitaciones o a las de nuestro contexto –la industria cultural banalizadora– y condenando a ciertas cuestiones a no ser respondidas, lo cual implica un silencio establecido. Pero lo que plantea Rancière es que el arte no es dependiente de

ninguno de estos tres eventos, sino que su vinculación fundamental se establece con el ámbito político. Condenando arte o a la palabra al silencio se está perpetuando un orden político de las cosas para conservar sus atributos éticos, ya sean estos la *corrección de las representaciones*, el *elitismo frente a la industria cultural* o el *respeto ético a la otredad*. Rancière dice: "El arte se sigue teniendo en cuenta en la trama metapolítica. Pero el sentido de la trama ha sido totalmente volcado. El arte ya no es portador de la promesa schilleriana [de emancipación]. Sigue siendo resistencia, como con Adorno. Pero la resistencia ha tomado un nuevo significado. No es otra cosa que la anámnesis de "la cosa", la anámnesis de la esclavización ineludible con el Otro. O bien la esclavitud al otro que nos viola o bien la esclavitud a nosotros mismos que nos lleva a la anestesia de la cultura de la mercancía. O la ley de Moisés o la Ley de McDonald's. Tal es la última palabra que el sujeto cerrado a la estética de lo sublime da a la metapolítica de la estética. Su última palabra traga tanto a la estética como a la política en una doble ceguera ética. Cuán distinta es esta nueva Ley de Moisés a la Ley de McDonald's es, por supuesto, un punto a debatir." (Rancière, 2005b, 22)

2.2- La filosofía del arte de Rancière

Sin embargo la crítica de Rancière al punto de vista de los autores que hemos expuesto – Wittgenstein, Lyotard, Adorno– no apela únicamente a diferencias de planteamiento al respecto de lo que es y lo que no es representable, sino que los tres, cada uno a su manera, se oponen a nociones centrales en el pensamiento de éste que nos proponemos desarrollar ahora. Estas son básicamente tres: la calificación de la modernidad artística como "régimen estético" (frente al ético o el representativo), la relación de estética y política y la crítica a la "hipótesis embrutecedora" del conocimiento elitista o cientificista. Mi propuesta es desglosar cada uno de los tres puntos oponiéndolo al pensamiento a Lyotard, Wittgenstein y Adorno, respectivamente.

2.2.1 El "misterio" o el régimen estético de las artes.

Tanto en *Sobre políticas estéticas* como en *El Reparto de lo sensible* Rancière plantea que a lo largo de la historia del arte se suceden tres regímenes de comprensión de las artes y de su relación con las ideas.¹⁷ La idea de "régimen" alude a las condiciones de inteligibilidad y comprensión del arte en cada momento histórico, pues "no hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes." (Rancière, 2005, 22).

El primero de todos ellos, el régimen ético, juzga a las imágenes según la verdad que acarrear y su relación con los individuos y la comunidad. En cierto modo, este régimen se aproxima a la idea hegeliana de lo que el arte debía ser: un trasmisor de las ideas metafísicas y de los valores éticos de una sociedad. Así, en el régimen ético "se trata de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al *ethos*, la manera de ser de los individuos y las colectividades." (Rancière, 2009, 32); y el ejemplo perfecto de esta forma de comprender al arte sería la función de éste en el medievo: temor y asombro del creyente en la catedral, didactismo en cada relato, en cada imagen. El segundo de ellos, el régimen representativo (o poético) valora al arte por su capacidad mimética, entendiendo a esta mimesis como un respeto a cierta forma de inteligibilidad establecida. Este régimen es representativo porque busca el mimetismo, el *ut pictura poesis*, la semejanza; y es poético en tanto que da reglas rígidas y clasificaciones de las formas de hacer arte, entendiendo este "hacer arte" como "aproximación a lo real". Así: "denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes en el seno de una clasificación de las maneras de hacer [...] lo denomino representativo en

17 Como posible crítica a Rancière, en *Desartización* Gerard Vilar hace una crítica al historicismo simplista que supone separar al arte y al pensamiento en tres bloques consecutivos en lugar de entenderlos como procesos imbricados en toda época histórica, proponiendo que tal vez los tres regímenes han convivido siempre pero con distinta importancia.

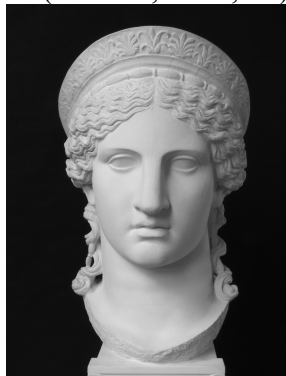
cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. La mimesis no es la ley que somete las artes a la semejanza, no es un procedimiento del arte sino un régimen de visibilidad de las artes.” (Id., 34)

El valor de las imágenes en el primer régimen viene dado por su capacidad de expresar valores o conceptos de la comunidad, mientras que en el segundo por su capacidad de representar lo real de acuerdo a ciertas convenciones. Esto no quiere decir que una imagen "sea" ética o "sea" representativa: una imagen surge en determinado régimen de visibilidad y transmisión, así como un relato en determinadas condiciones de habla, pero no es en sí misma nada, puede reinsertarse en otro tipo de discurso. Es esto precisamente lo que hace Schiller con la *Juno Ludovisi* en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: si bien en sus condiciones de producción la estatua de la diosa era comprendida como "imagen de la divinidad" (como materialización de unos ideales éticos y metafísicos), Schiller se re-apropia de la imagen convirtiéndola en algo distinto, que tampoco es la corrección de la estatua como *representación adecuada* de la divinidad. En su lugar, Schiller toma a la imagen como ejemplo del "libre juego de las facultades" que Kant expone en la *Crítica del Juicio* y que sitúa a la belleza como símbolo de lo moral: la estatua es símbolo de una promesa política de emancipación. El régimen estético¹⁸ rompe con la representación, pues "la identificación del arte no se establece aquí ya por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte." (Rancière, 2009, 35). El espectador suspende su propia subjetividad frente a un bloque sensible y en dicha suspensión se funda un nuevo arte de vivir en comunidad que define las cosas de una forma distinta al consenso generalizado. El régimen estético es el que desvincula al arte en singular de toda regla específica y lo autonomiza en ese "estado schilleriano" de pura suspensión. El arte ya no es mera representación, sino que es juego: "el jugador está allí para no hacer nada ante esa diosa que no hace nada, y la misma obra del escultor se encuentra presa en este círculo de actividad inactiva." (Rancière, 2005, 25) Esta suspensión doble –del intelecto y de la sensibilidad– forja una nueva forma de vida en común porque "la apariencia libre" suspende el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre el sensible, lo cual Schiller comprende –en el contexto post-revolucionario– como suspensión del poder del Estado (tirano) sobre la materia (las masas, el pueblo). El proyecto de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* es, precisamente, realizar una crítica a la ilustración del entendimiento que se impone sobre las masas como una "pesada carga"¹⁹: en su lugar Schiller propone que, con ayuda del arte y de la educación estética han de formarse individuos que actúen moralmente por inclinación. Sin embargo Schiller no es un revolucionario radical, sino un

18 De acuerdo con Rancière, términos como "modernidad" o "vanguardia" mezclan historicidad (en el plano de un régimen artístico) y ruptura (dentro del mismo) de forma confusa y son carentes de interés: La palabra "modernidad" recubre sin conceptualizar la singularidad de un régimen particular de las artes. En su lugar, Rancière cree que el término "régimen estético" es más preciso y adecuado, pues el vocablo "Modernidad" referido al arte disfraza esa idea de régimen estético y convierte al desarrollo artístico en mera línea de paso o ruptura entre lo antiguo y lo moderno. Obvia el hecho de que un salto fuera de la mimesis no implica rechazar la figuración, sino la destrucción del marco en el que se le suponía esta, cierto reparto de lo sensible. No se opone a lo antiguo, sino a la idea misma de historicidad. Este régimen no comienza con la ruptura artística en ninguna medida, sino con decisiones sobre quién hace arte.

19 Schiller fabula el camino que ha conducido al drama de este modo: la naturaleza había tutorizado al hombre –al igual que al resto de las creaciones– hasta que éste pudo valerse por sí mismo, y lo que antes se le presentaba como necesario se torna ahora fruto de su libre elección: en pocas palabras, la necesidad física se torna necesidad moral. Este hombre "mayor de edad" despierta de su sueño infantil y se encuentra con un Estado que, no obstante, ya estaba implementado antes de que se hiciera la razón. El individuo, desde su libertad recién adquirida, transforma al Estado Natural (heterónomo, probablemente apadrinado por la fuerza bruta) en Estado Moral (autónomo, fruto de su libertad, e hijo de la Razón). La descripción de este proceso no resulta nada novedosa en sí misma, como sí que lo será la crítica que Schiller impone justo después de ponerla sobre la mesa: lo que es real en el momento que esto sucede son los hombres físicos, siendo el Estado Moral que se predica únicamente un supuesto, un supuesto que no da apoyo suficiente cuando se hace desaparecer el suelo de la naturaleza sin Estado Moral consagrado, carencia que Schiller considera evidente a la luz de lo hechos.

reformista de la ilustración y nos alerta del peligro de "querer cambiar la rueda del estado cuando sigue girando". Es por esto que el "suelo" en el que el individuo debe posarse en el tránsito de lo físico a lo moral es en el Estado Estético, en el cual recupera importancia y adquiere valor en su totalidad: "El libre juego del pensamiento, de la imaginación y de la sensibilidad cura las heridas que producen en el hombre moderno la división fragmentadora del trabajo, la insensibilidad de la cultura meramente teórica [hoy diríamos "sociedad de la ciencia"] y el sofocante mundo de las desencadenadas necesidades animales. El juego artístico permite al hombre congregarse las fuerzas astilladas y hacerse un todo, una totalidad en pequeño, aunque sólo sea por un instante limitado y en el ámbito limitado de la belleza artística" (Schiller, 1990, 79).



*Ilustración 3:
Estatua de Juno
Ludovisi*

El "Estado Estético" planteado por Schiller y recogido por Rancière se escapa de la esclavitud a lo real: no se trata ya de obtener una representación adecuada a ciertos cánones y reglas, sino que abre espacios a nuevas inteligibilidades, visibilidades y clasificaciones. Esto posee consecuencias políticas innegables en tanto que, al incluir *lo no dicho* o *lo no representado* en el discurso, o bien al introducirlo de otra forma o siguiendo otro código trastoca el *reparto de lo sensible*. Schiller ya fue consciente de las consecuencias políticas que poseía este régimen estético: de hecho, el lo fabula como antídoto a ciertos errores de la ilustración. Pero trataremos esto más tarde. Volviendo a la oposición Rancière-Lyotard, desde el planteamiento de que existe un régimen estético que no tiene por qué representar miméticamente lo real –no se trata de mostrar *adecuadamente* la Catástrofe o de regirse a ciertos códigos– las críticas tanto de Lyotard como de Wajman o Pagnoux a los problemas representativos de la Shoah en el arte contemporáneo–y de cualquier otro evento– resultan algo espurias, y, ¿quién está dispuesto a sostener que el arte contemporáneo pretende ser mimético? ¿Mimético a qué? ¿Bajo qué condiciones? Sólo dándole al arte la obligación de mostrar adecuadamente tiene sentido reprocharle que se "queda corta" o "es injusta". Por otra parte tampoco tiene sentido afirmar que el arte actual pretende (o debe pretender) transmitir ciertos valores culturales o éticos de la comunidad. Y únicamente afirmando ésto –que debe transmitirlo– podemos reprocharle a un relato que no es suficientemente punzante, que resulta banal o "dice demasiado" en su relato. En el primer caso el arte aparece como heterónimo al entendimiento, en el segundo como heterónimo a lo moral, precisamente los dos ámbitos en los que la estética kantiana promulgaba la autonomía del arte. Desde la concepción Rancière, desde el régimen estético de las artes, carece de sentido esta crítica a las imágenes de la Shoah o de cualquier otro evento –y menos si, para ello, invocamos a nociones kantianas confusamente. Esta réplica, por otra parte, no es muy distinta en resultados a la que daba Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (ver supra). Por tanto la prohibición representativa de Lyotard, aunque sea como *forma de resistencia* resulta incomprensible desde el punto de vista de Rancière y, para fundamentarla, habría que explicar por qué el arte debe-ser adecuado, debe-ser moral y no-debe subvertir la prohibición representativa.

Cuando Rancière sumariza esta postura al inicio de *Sobre políticas estéticas*, caracterizándola como

"realización nihilista de la utopía estética" añade que la comunidad que puede surgir de esta comprensión es aquella que "revoca todo proyecto de emancipación colectiva." (Rancière, 2005. 15) ¿Por qué? ¿Cuál es la relación entre política y arte? ¿Qué implica la rebelión contra el silencio establecido?

2.2.2 Estética y política

La paradoja con la que iniciaba el monográfico –enunciar cierta cosa diciendo, contrariamente, que es indecible– puede reinterpretarse incluyendo la idea de "régimen de recepción de las imágenes": el hecho de que algo sea decible o representable no depende tanto del hecho en sí –la imagen o el acto de habla– sino de que exista un consenso social que permita la comprensión de esta. Nadie dudaría que algunas de nuestras representaciones culturales resultarían incomprensibles en un pasado no tan reciente, o por una cultura no embebida de lo occidental. En *El destino de las imágenes* se muestra como, por ejemplo, el éxito de una obra artística depende de en qué medida sus códigos se adapten a lo que la época espera de ella. Por ejemplo la adaptación de Corneille de *Edipo Rey* es rescatada por Rancière como algo que fracasó por la incapacidad de conectar con el gusto francés del momento²⁰: no se trata ya únicamente de posibilidad de comprensión –no se trata únicamente de que un poema esté escrito en un idioma que no se entienda–, sino de un gusto capaz de conectar emocionalmente con el código propuesto por la obra. Lo irrepresentable, pues, es algo relativo al régimen de visibilidad, de inteligibilidad y de habla, pero, ¿no pueden estas condiciones ampliarse o transformarse gracias a la práctica artística o literaria? En el *Tractatus* Wittgenstein planteaba que "los límites del lenguaje son los límites de mi mundo", pero, ¿no pueden ampliarse los límites de dicho lenguaje? Y, ¿qué consecuencias tendría esto?

Según Rancière existe una relación fundamental entre estética y política en la medida en la que ambas tienen que ver con la constitución de espacios comunitarios y ambas parten de cierta concepción de cómo el mundo se ordena, o de cierta "división de lo sensible.". La política posee una estética no en el sentido de "estetización" o "espectacularización" de la política, sino en el sentido kantiano de "condiciones de posibilidad de la percepción". Cada régimen político o idea parte de ciertos presupuestos de lo que el mundo es, lo que lo habita, su jerarquía, lo que puede ser dicho y lo que puede ser pensado. Del mismo modo el arte posee una política que reproduce o disiente de un orden fáctico. Arte y política, pues, no son dos realidades separadas sino dos formas de división de lo sensible dependientes de un régimen de identificación. Por ende cada comunidad política posee unos límites conceptuales –no sólo lingüísticos– cuya subversión implica el cuestionamiento de las bases de dicha comunidad. El "no hablar de lo que no se puede hacerlo" podría traducirse como "debemos callar aquello que cuestiona sus propias condiciones de enunciación".

Rancière establece, además, dos tipos de comunidades según cómo gestionen ese "reparto de lo sensible": la comunidad política y la comunidad policial. La primera sería aquella que perturba todo acuerdo tácito, mientras que la segunda se caracterizaría con una división del mundo sin vacío ni suplemento alguno –pues no cabe nada nuevo–, con unos modos de hacer específicos y unas topografías claras de la experiencia y ningún litigio sobre los datos. Dado este reparto de lo sensible "policial", lo político se acerca más a la gestión que al debate, pues no tiene ningún sentido debatir

²⁰ Corneille fue un dramaturgo del siglo XVII que propuso una adaptación poco exitosa de la tragedia de *Edipo Rey* en el año 1659 a la que tituló únicamente *Edipo*. Concretamente Rancière comenta que la representación de Corneille presenta un "exceso de lo visible" (los ojos arrancados) que resultaba un exceso para la época –algo que, por cierto, ahora mismo no ocurriría–, un exceso de lo pensable a través de las figuras de los oradores y una falta de conexión con el público –pues no había una historia de amor, requisito casi indispensable para la dramaturgia francesa de la época–.

sobre lo que ya está dado y catalogado. La postura "política" que podría extraerse del *Tractatus* concuerda a la perfección con el orden policial: sólo podemos hablar de aquello que se puede decir claramente dadas las condiciones de enunciación de partida. Todo lo que desborde a este lenguaje es mero balbuceo y no debe ser tenido en cuenta pues es confuso y trasciende los límites establecidos. Lo que rige tanto en el orden policial que Rancière describe en *Sobre Políticas Estéticas* como en los desarrollos filosóficos que toman como punto de partida al *Tractatus* es el *consenso*, un modo de estructuración simbólica de la comunidad inmovilista. Desde este consenso, claro está, hay cosas que no deben ser ni dichas, ni representadas ni pensadas –aunque el prólogo del *Tractatus* es algo más benévolo con el pensamiento en tanto que no se exprese–. El hecho de hablar o figurar en unas condiciones de enunciación poco claras o subvirtiendo las normas establece un disenso con lo establecido. Mas según Rancière este disenso, que o bien cuestiona las reglas o bien amplía nuestros léxicos, es lo que constituye el centro de la comunidad política, que sólo se da en la torsión, el litigio y el desacuerdo contra lo institucional. Este disenso puede darse desde una práctica política –cuya estética parte de una ordenación distinta de la sociedad, desde el arte –por ejemplo, la voluntad democrática de algunas novelas de Flaubert– o desde los roles sociales –el “mimético” que condenaba Platón en la República²¹ cuestionaba con su modo de vida un orden social en el que cada uno tiene un y sólo un lugar correcto en el que estar, una sólo función que realizar–. La irrupción del *resto* del sistema –lo que Lyotard denominaba “lo inhumano”-- es lo que lo cuestiona, y no su silenciamiento. Por ejemplo, la subjetivación política de los anónimos²² de una sociedad –como los obreros en el arte del siglo XVII o los *sin papeles* en el siglo XXI– es lo que la pone en jaque y promueve la acción política. Si bien la obra filosófica de Wittgenstein deriva de una forma afín al planteamiento de Rancière –en sus ideas sobre la ética o en las *Investigaciones filosóficas* posteriores– el *Tractatus* y sus lecturas posteriores reproducen el orden policial y sin posibilidad política. El silencio de Lyotard conllevaba, del mismo modo, cierto inmovilismo en su prohibición de visibilizar el resto, sea este resto los sin papeles, los testigos –tal vez incompletos– de una cámara de gas por dentro o el rastro de muerte que va dejando occidente a su paso. Este silencio establecido sobre el trauma pasado nos impide o nos resta herramientas para pensar los traumas del presente, también condenados a ser mudos. Es posible que la representación que hagamos no sea clara, o no sea completamente comprensible, o no sea justa, pero ¿es mejor permanecer callados para no caer en la banalización?

2.2.3 La hipótesis embrutecedora

El que mejor representa ese “miedo a banalizar” es Adorno: el miedo de que la industria cultural, que todo lo deglute y todo lo asimila, ponga en riesgo al arte autónomo, a la música y a la poesía. Sin embargo Rancière cree que el elitismo adorniano, que proclama una autonomía del arte –aún a costa de alejarla del mundo– está, por una parte, alejando al sujeto de la emancipación de la misma

21 De hecho la República Platónica constituye para Rancière un estado policial y no político. (Cfr. Rancière, 2005, pp. 55-69)

22 Según Rancière, hay tres tipos de anonimatos: el ordinario, el de la subjetivación política y el de la subjetivación estética. En estos dos últimos casos los individuos pierden la subjetividad para convertirse en “agentes sociales”. Aquellos que no tienen nombre en la historia por derecho propio reciben el nombre colectivo que les sirve para romper el consenso y mostrar el desacuerdo con la sociedad. Un ejemplo de esto sería lo que hace Flaubert con Madame Bovary. En *El reparto de lo sensible* añade que, no obstante, son precisos dos requisitos para que ciertas artes puedan subjetivar la vida anónima: por una parte el desbordamiento de esos “anónimos” de su propia figura a un “signo social”, como ya hemos expuesto y por otra el desarrollo de la técnica para este fin y su constitución como arte, aunque concluye que “este programa es antes literario que científico.” Si bien Benjamin aducía que las masas adquieren visibilidad a través de las artes mecánicas, Rancière opina que la tesis benjaminiana supone la deducción de unas propiedades estéticas y políticas desde la técnica: para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas o al individuo anónimo antes deben ser constituidas como artes, y es precisamente debido a que el anónimo es sujeto del arte que puede dar una forma de pensar el arte que de lugar a esa nueva forma de pensar el arte y su acción técnica.

—su oído es definido como regresivo, su gusto artístico como estupidizado, ¿cómo podemos, pues, pedirle que se emancipe?— y reproduciendo la *hipótesis embrutecedora* por otra. Dicha "hipótesis embrutecedora" es definida por Rancière en *El maestro ignorante* como la máxima tácitamente aceptada en nuestra sociedad de que existe una distancia ineludible entre el maestro y el alumno certificada por la jerarquía que ambos poseen. El infinito desconocimiento del alumno se le presenta a éste como una separación estructural y no como un camino a recorrer.

Esta hipótesis, trasladada al mundo de la cultura, genera individuos que se saben ignorantes e incapaces al tiempo que los "sabios" reproducen los esquemas que les certifican.²³ Esta dinámica separadora se repite en el mundo del arte: ciertas obras se basan precisamente en el *desconocimiento del espectador* al cual el artista le *enseña cuál es la verdad*; y también en lo político: ciertos intelectuales conocen cuál es la verdad del tejido social desde el cientificismo, haciendo que la revolución deba pasar por los datos y los hechos objetivos y no por el sujeto político. El punto de partida del *Maestro ignorante* —obra sobre la educación— y de *El espectador emancipado* —obra sobre el arte— es que el maestro ignorante puede enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabe, pues el saber no es un conjunto de conocimientos, sino una posición que separa a aquellos que pueden detentarlo de los que no, aquellos que tienen el léxico, el *logos* adecuado, de los que sólo emiten *phoné*, de los que son bárbaros en el sentido más atávico de la palabra. Los primeros son aquellos que, dentro del reparto de lo sensible aceptado, pueden ocuparse de sí mismos, los otros, puro balbuceo, sólo pueden mostrar placer y displacer. El maestro ignorante (o el artista con afán emancipador) debería suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante, en lugar de refundar una y otra vez la separación desde su posición. Así, por ejemplo, Rancière critica a las obras que se basan en el desconocimiento pasivo del espectador y alaba a aquellas que fomentan su creatividad, su participación y su capacidad de hablar por sí mismo. La lógica de sabios e ignorantes alude siempre o a la élite intelectual "tú no sabes nada" o a la pureza ética del "tú no quieres ver" que, según Rancière, cercena el potencial tanto emancipador como auto-poietico de cada individuo. La crítica de la cultura de Adorno reproduce exactamente esta hipótesis embrutecedora: es imposible que nadie, aunque lo crea, encuentre la emancipación mirando una película de Disney, una canción de *reggeton* o un *soap opera*, sino que sólo ciertos productos culturales son aptos para la libertad y la autonomía del arte. Cabe destacar —como ya han hecho muchos— que los productos que Adorno propone como "mensajes en botellas" en un océano de estupidez son altamente refinados y propio de minorías intelectuales aburguesadas —lo cual, estructuralmente, se aleja de toda promesa de emancipación colectiva a menos que pretendamos que el grueso de la población, al que paralelamente calificamos como estupidizado por la televisión, decida tomar en masa un seminario sobre Samuel Beckett—. Del mismo modo, las ciencias humanas o cierta teoría crítica nos han venido explicando por qué ciertos sujetos están políticamente desactivados, adormecidos por la sociedad del espectáculo y son sordos a cualquier arenga emancipatoria. En un breve texto, "Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales hoy", Rancière apunta precisamente a que hay una contrarrevolución intelectual desde la teoría crítica que se articula en cuatro inversiones. La necesidad económica e histórica planteada por el materialismo se transforma en un determinismo social prescriptivo que *sociológicamente* nos narra por qué algunas personas "son como son"; el "todo lo sólido se desvanece en el aire" apunta a una postmodernidad cambiante que le hace juego al capital; la afirmación de Marcuse de que el capitalismo post-industrial genera necesidades en el estado de bienestar se radicaliza en una penetración total del sistema en la conciencia que hace al consumidor culpable; y por último incluso se nos señala cómo el revolucionario es también un consumidor y su lucha está completamente

23 La contraparte sería el ejemplo de Jacotot, teórico del siglo XIX del "maestro ignorante", aquel que precisamente ignora esta distancia, abole la jerarquía y propugna una enseñanza universal. Esta enseñanza universal se basa en la idea de que la inteligencia humana, la acción humana, es una y la misma en todas sus manifestaciones, y por ello cada manifestación entraña en sí misma, en cierto modo, la totalidad.

inmersa en los círculos de consumo. La sociología de Bordieu o Bauman, la propuesta de Althusser o cualquier marxismo científico realizan esta *inversión de la teoría crítica*. De acuerdo con Rancière, ésta se ha convertido en un arsenal intelectual en contra del movimiento social real: el marxismo se suma a la lógica de la dominación al tomar prestados los modelos de la lógica científica, que representan al régimen que debería combatir, tomando a los obreros como a "ignorantes incapacitados", lo cual hace a Rancière preguntarse:

"Está claro que hay muchos discursos radicales hoy basados exactamente en la presunción opuesta [a la igualdad]. Estos describen un mundo de idiotas dedicados fanáticamente al culto de la mercancía y el espectáculo. Partiendo de estas premisas proclaman la necesidad de un cambio revolucionariamente radical. No veo lógica a esa deducción. Si crees que todo el mundo está compuesto de idiotas satisfechos con su condición: ¿por qué quieres cambiarlo? Más aún, ¿con quién quieres emprender la tarea de cambiarlo?" (Rancière, 2009, 86)

En su lugar, dado que vivimos en un régimen estético en el cual un objeto no transporta ni valores éticos ni epistemológicos sino posibilidades, para Rancière no existe arte *per se* emancipador o *per se* estupidizante; al igual que tampoco existen personas *per se* estúpidas o lúcidas. La apuesta de Rancière, tanto en la práctica artística como en la educación es una "enseñanza universal" que parte de los presupuestos contrarios a la hipótesis embrutecedora, oponiéndose a esa teoría crítica que, empezando por Adorno, hace que la emancipación resida en lugares demasiado estrechos. Dicha enseñanza se basa en la idea de que la inteligencia y la acción humana es una y la misma todas sus manifestaciones y que cada manifestación de ésta entraña en sí misma la totalidad. Lo que ignora el maestro ignorante es la jerarquía presupuesta entre él y su alumno, la separación tajante entre saber y no saber, verificando, por otra parte, la igualdad de las inteligencias. Esta noción puede interpretarse como una reformulación banal más del "todos somos iguales" neoliberal, pero la igualdad que se verifica es la de voluntades. Según la premisa anterior del "saber como posición", la relación entre maestro y alumno –entendida en un sentido amplio, también entre el artista y el espectador, el escritor y el lector, el líder político y las bases– es de voluntades y no tanto de conocimientos. Si el maestro quiere reproducir el orden que le otorga su posición, demarcará lo que puede o no puede ser dicho, eliminando cualquier capacidad de revolver el reparto de lo sensible. Sin embargo si el maestro desea emancipar a su alumno lo hará otorgándole libertad, sin establecer límites a su capacidad subjetiva de avanzar en el conocimiento.

Podría aducirse que el planteamiento de Rancière nos deja sin herramientas para discriminar el arte que nos gusta del que no, el testimonio necesario de la banalidad, las capacidades personales de los individuos o que ignora hasta qué punto las personas están influidas por el sistema que las rodea. Sin embargo creo que las preocupaciones de Rancière distan mucho de ser "las capacidades adecuadas" o el "discernir los problemas de la teoría crítica actuales": ya se ha escrito suficiente sobre ello. En su lugar, creo que lo que Rancière trata de poner sobre la mesa es un principio muy básico: la igualdad de los seres hablantes, poseyendo todos ellos *logos*, lenguaje, raciocinio, voluntad, experiencia; y no meramente *phoné* o sentimientos primarios de placer o displacer. Es nuestra cultura y su reparto de lo sensible consolidado la que se congratula a sí misma descalificando las palabras o las imágenes que no desea escuchar, las ficciones que no desea incorporar a su imaginario.

Esto no significa que todas las personas sean iguales *de facto*, o que no existan productos culturales que promuevan más o menos la emancipación –la misma producción filosófica de Rancière discrimina ciertas obras de arte sobre otras y analiza los problemas concretos de ciertas personas en ciertas situaciones–. Lo que Rancière trata de mostrar es que todo el mundo está situado cuando

discrimina lo válido de lo inválido, incluida la tradición crítica, la filosofía, la ciencia, o, en general, todo pensamiento. Y en la medida en la que así es, en un asunto como la *emancipación intelectual* debemos evitar ser taxativos y mucho menos desarmar al espectador o al individuo en pos de una "razón" o de una inadecuación de su forma de expresarse. Poner sobre la mesa las realidades inexpresadas, las voces acalladas, dar la posibilidad de hablar a aquel que no puede hacerlo es lo que puede cambiar un orden simbólico consensual en un orden auténticamente político. Esto es algo que no comprendía Adorno cuando calificaba a la poesía burguesa o a la música comercial de incapaces de generar una conciencia –que tampoco habitaba, en cualquier caso, entre las dos orejas de esos sordos estructurales–, ni Lyotard cuando conminaba al silencio, por miedo a que *lo inhumano* se convirtiera en *lo vano*. No decimos que ese miedo exista: ese miedo es hasta cierto punto, razonable. Pero el silencio nunca será una solución, aunque lo que se diga no sea suficientemente claro, aunque de ello propiamente "no se pueda hablar": su ruptura quedará en última instancia como testimonio de que el sistema que debía comprender *lo que sobra* no era perfecto, como monolito de aquel afuera que no sabíamos encontrar.

Conclusión: Por qué es necesario romper el silencio

Hay un pequeño texto de Rancière titulado *El viraje ético de estética y política* en el que el filósofo señala cómo la identidad que presupone el *ethos* (entre una "manera de ser" y un "principio de acción") se encuentra hoy día inflada de tal forma que suprime lo que la palabra *moral* separaba.²⁴ Esto implica, de acuerdo con Rancière, una evacuación del disenso en la comunidad que hace que ésta deje de ser una comunidad política para transformarse en una comunidad ética: "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". (Rancière, 2005, 39). En un grupo tal, dominado por el orden simbólico del consenso, aquel que no entra en él o bien merece nuestra caridad como *desposeído* –refugees, welcome!–; o bien nuestro rechazo absoluto como "terrorista". Según Rancière, en la medida en la que nuestros acuerdos –como los Derechos Humanos– dejan de ser algo político para establecerse como máximas éticas estos pierden su efectividad: si aquel cuyos derechos son vulnerados "no puede hablar" es preciso que otros ejerzan dichos derechos por él; lo cual parece el antecedente necesario para iniciar "una guerra humanitaria y sin fin contra el terrorismo". Así, "el Otro de la comunidad", –aquel que cuestiona el consenso social con su mera existencia desvalida en un presente que nosotros hemos creado– debe ser defendido de "el Otro de la comunidad" que *traumatiza* nuestro presente mediante el *terror*; un terror que no puede ser aprehendido en nuestro orden simbólico. Así: "la guerra humanitaria deviene en 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." (*Id.*, 41)



Ilustración 4: Fotograma de la "comunidad" de Dogville (Lars Von Trier, 2003)

24 En *El viraje ético de estética y política* Rancière se propone realizar un paralelismo entre el problema de lo irrepresentable (como trauma estético) y el terrorismo (como trauma político) en nuestra sociedad apuntando a cuestiones que ya había esbozado en sus trayectoria anterior. Este tema desborda con creces los límites de este trabajo, mi único interés es esbozar posibles caminos para una lectura política de lo irrepresentable dentro del planteamiento de Jacques Rancière.

En este ensayo Rancière rescata otra paradoja planteada por Lyotard: para ser ciudadano –y merecedor de escucha– uno debe *entrar en lo político*; pero al entrar en él uno deja de ser "lo Otro de la comunidad" que puede cuestionarla. Esta paradoja es en esencia la misma que afecta al terreno del arte: o bien el arte se constituye como testimonio del *terror* delimitando los límites de nuestra comunidad o bien se congracia como "lazo social integrador" que hace que el Otro quede absorbido por Occidente.²⁵

Para Lyotard representar ese inhumano hace que lo que puede cuestionar nuestra sociedad pierda toda la efectividad. Para Pagnoux o Wajman perdía su dignidad. Para Adorno "de masas" era prácticamente sinónimo a "absorbido por la industria cultural y contrario a la emancipación". Para posturas científicas, escaparse de lo que puede ser dicho claramente (por nuestra sociedad occidental) significa caer en el error fácil y el balbuceo. Lo que nos cuenta Rancière en este texto, y a lo largo de toda su obra, es algo bien distinto: romper el consenso, romper el silencio *es lo que permite expandir los límites de la comunidad*. Si los límites de nuestra comprensión del mundo son los de nuestro lenguaje, los de nuestras representaciones, los de nuestros actos; hagamos que las imágenes o las palabras los amplíen. Pero estas palabras *no serán* (o no sólo) *nuestras palabras*, sino aquellas de todo lo que hemos invisibilizado para poder seguir existiendo con tranquilidad: los desposeídos, los límites, lo que nos cuestiona, la cámara de gas. Da igual si hemos silenciado sus voces porque no eran claras, porque no estaban acreditadas –por supuesto un obrero inculto jamás compondrá poemas²⁶– o porque ni siquiera les dimos posibilidad de existencia: hacerlas entrar en el diálogo no tiene por qué subsumirlas en nuestro órdenes si de verdad estamos dispuestos a efectuar la escucha. *Lo irrepresentable*, al igual que el *terrorismo* constituyen los traumas de la sociedad contemporánea²⁷, uno en el plano de lo estético y otro en el de lo político; una sociedad enferma, "falta de solidez"²⁸, una comunidad que trata de curarse la fiebre con paños fríos, un aquí, en palabras de el poeta Leopoldo María Panero "donde todo es nieve o silencio" y en el que algunas realidades no se pueden ni contar ni representar a riesgo de ser claro síntoma de su crisis.

25 Un ejemplo que Rancière rescata de cómo esta lógica ya no es revolucionaria es el siguiente: la obra *Otro memorial*, de Chris Burden, consistía en presentar nombres de listín telefónico de vietnamitas muertos –mostrando que eran ciudadanos como cualquiera– como herramienta crítica. Esa misma estética evoluciona hasta *Les abonnés du telephone*, de Boltanski, instalación con cientos de listines de teléfonos anónimos para demostrar que todo el mundo, viva donde viva, sea como sea, es parte de una historia común. En el primer caso hay una subversión política, en el segundo no hay nada más que la idea de un común, algo positivo, sí, pero que invisibiliza las cuestiones políticas en un "consenso común" en el que cabe cualquier cosa menos los irrepresentables: "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" (*Id.*, 39)

26 Referencia a la obra de Jacques Rancière, *La noche de los proletarios*, en la que evidencia cómo la hipótesis embrutecedora es falsa en la medida en la que existe cultura no reglada y elitista si se la deja existir.

27 Siempre de acuerdo al diagnóstico de Rancière en *El viraje ético de estética y política*.

28 Del latín *infirmus*.

Bibliografía

- ADORNO, T. W. *Crítica de la cultura y de la sociedad*, Madrid, Akal, 2008
Dialéctica de la ilustración, Madrid, Trotta, 2005
Disonancias, Madrid, Akal, 2009
- AGAMBEN, G. *Homo Sacer III, lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000
Infancia e historia, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2011
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. A. "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe.", *A parte Rei Revista de Filosofía* n°48 (Noviembre 2006), versión online en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jafernan48.pdf>
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, J. A. "Lo inefable o la experiencia del límite, *Revista Signa* n°22 (2013) pp. 317-331, UNED
- JANKÉLEVITCH, V. *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005
- KANT, I. *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981
- LEVÊQUE, J. "Estética y política en Jacques Rancière", *Escritura e imagen* 1 (2005)
- LYOTARD, J-F. *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988
Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Buenos Aires, Manantial, 2008
- MARCUSE, H. *El hombre unidimensional : ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 1994
- NANCY, J-L. *La representación prohibida: seguido de "La Shoah, un soplo"*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- PAGNOUX, E. "Reporter photographe á Auschwitz" en *Les temps modernes* LVI (2001), pp. 84-108
- RANCIERE, J. *Aisthesis : escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila, 2014
El destino de las imágenes, Nigrán, Pontevedra, 2011
El espectador emancipado, Castellón, Ellago, 2010
El maestro ignorante, Barcelona, Laertes, 2003
El tiempo de la igualdad, Barcelona, Herder, 2012
El reparto de lo sensible, Santiago, LOM Ediciones, 2009
El viraje ético de estética y política, Conferencia pronunciada en Santiago de Chile, 11 Abril de 2005, reproducida en la revista online fractal
<http://www.mxfractal.org/JacquesRanciere.html>

Sobre políticas estéticas, Barcelona, Bellaterra, 2005

“The sublime from Lyotard to Schiller” en *Radical Philosophy* 126 (2005b)

SCHILLER, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990

TRAVERSO, E. *La historia desgarrada: ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001

TRAVERSO, E. *El pasado, instrucciones de uso*, Madrid, Marcial Pons, 2007

VILAR, G. *Desartización*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2010

WAJMAN, E. “De la croyance photographique”, en *Les temps modernes* LVI, 2001, pp. 47-83

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus*, Madrid, Gredos, 2009

ZIZEK, S. *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*, Madrid, Akal, 2015