

## Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière

### Reivindicating appearances in Jacques Rancière's work

ANDREA SOTO CALDERÓN\*

**Resumen:** El presente artículo tiene por objeto analizar la noción de apariencia en el trabajo filosófico de Jacques Rancière, con vistas a delinear una línea digresiva de una larga tradición que insiste en afirmar el poder del pensamiento y la verdad contra la inconsistencia de las apariencias. En este sentido, se intenta argumentar el potencial que tienen las apariencias en la construcción de nuevos imaginarios y en la creación de otras formas de sentido de lo común.

**Palabras clave:** J. Rancière, apariencia, escena, espectáculo, superficie, creación.

**Abstract:** The present article analyzes the notion of appearance in Jacques Rancière's work aiming to delineate a long-standing digressive philosophical tradition that insists on affirming the power of thought and truth against the inconsistency of appearances. However, our take on this presupposition argues instead for appearance's potential in the construction of new imaginaries and in the creation of other forms of common sense.

**Keywords:** J. Rancière, appearance, scene, spectacle, surface, creation.

*Lo más profundo que hay en el hombre es la piel*  
Paul Valéry

### I. Introducción

El trabajo filosófico de Jacques Rancière busca distanciarse de una amplia tradición de pensamiento que se asienta en una crisis de confianza en las apariencias, de aquel extenso paisaje teórico que ubica a las apariencias en una suerte de alteridad radical contra la que

---

Recibido: 23/08/2017. Aceptado: 06/03/2019.

\* Universidad Pompeu Fabra. Profesora de Estética y Teoría del arte. [andreasotocalderon@gmail.com](mailto:andreasotocalderon@gmail.com). Líneas de investigación: transformaciones de la experiencia estética, investigación artística, el estudio de la imagen y los medios, la relación entre estética y política. Dos publicaciones recientes: *Le travail des images avec Jacques Rancière*. Dijon: Les presses du réel, 2019; Francisco Vega; Valerio Rocco (eds), «Potencias e impotencias de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière», en: *Estéticas del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018.

Este trabajo ha sido elaborado gracias a la Beca postdoctoral desarrollada en la Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, Département de philosophie, Laboratoire d'études et de recherches sur les Logiques Contemporaines de la Philosophie, Francia, entre los años 2016-2018, gracias al financiamiento de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica – CONICYT, Resolución Exenta N°6107, de 01 de septiembre de 2016.

el pensamiento ha construido su poder de verdad. Al menos desde Platón se respira un cierto aire de época que pareciera no poder dejar de actualizarse. Aquella sugerente imagen de una caverna en donde los hombres estaban encadenados en compañía de sombras que tomaban por reales no difiere demasiado en su estructura a la que siguiese la tradición de Moisés y que, en términos más contemporáneos, se modula como una crítica a la *sociedad del espectáculo*. La crítica en términos actuales no solo incide en el poder que las apariencias ostentan, en su capacidad para inhibir la reflexión y el conocimiento verdadero, en su reducción a una experiencia inmediata, emocional o pasajera, sino sobre todo en la creencia de que son elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas. La pregunta que se manifiesta bajo diversas formas es la de cómo escapar a las seducciones e inconsistencias de las apariencias, cómo atravesar estas superficies para acceder a la verdad que encubren.

Podríamos decir que se trata de una doble sospecha: por una parte, el recelo de las apariencias en tanto apariencias, el mundo sensible que ellas generan; por otro, su carácter falaz, por no poder coincidir con lo verdadero, como una suerte de ilusión subjetiva que no puede evitar ser una distorsión de la verdad. Contrario a las verdades eternas que se buscaban descubrir a través de la razón, el mundo de las apariencias se presenta como contingente, arbitrario y potencialmente peligroso para aquellos que buscan la verdad.

Pero esta sospecha insiste en afirmar, a la vez, que el poder del pensamiento pareciera no poder liberarse si no es oponiéndose al poder y la magia de las apariencias. En este contexto Rancière propone volver a preguntarse cuál es el rol de las apariencias, cuando los reglajes del aparecer ya no están modulados por la representación.

En este sentido, este artículo tiene por objeto los postulados que realiza el filósofo francés Jacques Rancière en torno a esta noción, con el objeto de volver a pensar la *puesta en forma de la apariencia* cuando la métrica que la regula ya no es la representación. Si se quiere, en gran medida, la inquietud que subyace a este artículo está orientada por la inquietante cuestión que abre Rancière cuando dice “la “pérdida de lo real” es de hecho una pérdida de la apariencia” (Rancière, 1996, 132), en argumentar qué puede querer decir esta enigmática sentencia.

A nuestro entender, las articulaciones de Rancière contribuyen a esbozar otro paisaje teórico para el pensamiento que, por una parte, cuestiona el ‘desasimiento escénico’ (Malabou, 2011) de la filosofía contemporánea; y, por otra, expresa el interés por pensar otro destino de la forma que no sea la necesidad ética que privilegia lo informe, lo impensable, la desfiguración. En donde la crítica a la forma deje de ser una forma dominante de la ideología.

Así pues, este artículo es un intento por elaborar un tejido que permitan pensar determinaciones del aparecer que no sean determinaciones de imágenes como objetos instalados ante un sujeto o determinaciones de una forma que se impone a una materia pasiva, sino crear una arquitectura frágil en donde la palabra poética y la forma plástica puedan efectuar sus intercambios. En una primera parte contextualizamos el desplazamiento teórico que a nuestro juicio propone Rancière en su análisis de las apariencias, en este caso situado en la crítica a la crítica de la sociedad del espectáculo<sup>1</sup>; una segunda parte orientada a desarrollar

---

1 Rancière también se distancia de los planteamientos que argumentan que imagen es todo lo que vemos, propuesta según la cual la imagen ya no cabría como significado simbólico, sino que sería pura generación de

qué lugar tienen las apariencias en el pensamiento de Rancière; y, una última, que analiza las implicancias de esta comprensión de las apariencias para el pensamiento y la acción, al tiempo que propone otros supuestos desde donde valorarlas críticamente.

## II. Contra el espectáculo

En el artículo “El teatro de las imágenes” (Rancière, 2008), publicado en el catálogo de la exposición de Alfredo Jaar *La politique des images*, bajo la dirección de Nicole Schweizer, que tuvo lugar en el *Musée cantonal des Beaux-Arts*<sup>2</sup>, Lausanne (2007), Rancière afirma que existe un rumor generalizado que ubica a las imágenes entre el ahogo y la anestesia: demasiadas imágenes nos ahogan con su poder sensible y otras nos anestesian con su desfile indiferente. De ahí que la demanda a los artistas comprometidos con el así llamado ‘arte político’ es que deben enseñarnos a leer imágenes, a descubrir el “[...] juego de la máquina que las produce y se disimula tras ella” (Rancière, 2008, 69). A juicio de Rancière esta manera de presentar la *enfermedad* de las imágenes y su *antídoto* ha sido ampliamente aceptada. Sin embargo, él sostiene “[...] no es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas” (Rancière, 2008, 71). Por ello, para él, el trabajo del artista no consiste en ‘suprimir el exceso de imágenes’, sino más bien consiste en ‘poner en escena su ausencia’, pero no como imposibilidad de presentación, sino dar lugar a ciertas imágenes que la selección interesada se esfuerza en ocultar. El exceso pareciera ser un defecto a remediar y no es allí donde habría que dirigir la estrategia. Para Rancière “[...] la estrategia del artista político no consiste en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta” (Rancière, 2008, 72).

La crítica al exceso de las imágenes no comienza para Rancière con *Mitologías* de Roland Barthes o con la *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord<sup>3</sup>, sino que la forma que conocemos de este análisis remite a finales del siglo XIX con la creación del ‘polípero de imágenes’. Rancière dice que “[...] era preciso separar el número democrático, era preciso dar otra forma a la antigua oposición entre dos sistemas nerviosos, entre dos organizaciones de la multiplicidad sensible de los mensajes” (Rancière, 2008, 73). En el sistema dominante, informar quiere decir, antes que nada, ordenar *la puesta en escena*, poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, reducirlas a una función estrictamente déctica. Por ello dirá “[...] no hay un torrente de imágenes, hay una puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importen aquellos a quienes les suceden” (Rancière, 2008, 75). El problema más bien es que vemos ‘demasiados cuerpos sin nombre’, demasiados cuerpos ‘que no nos devuelven la mirada que les dirigimos’. Por

---

simulacros, duda que se inscribe no solo en cuanto a las referencias, sino que se desconfiaba de las imágenes en cuanto su origen ya no se ubicaría desde la copia. Y, de igual manera, se distancia del análisis de las imágenes a partir de los nuevos soportes técnicos por medio de los cuales ellas son generadas. Para él, un nuevo funcionamiento no tiene que ver necesariamente con la comprensión de una nueva tecnología en términos de avances tecnológicos, sino que tiene que ver ante todo con un gesto.

2 Exposición que se llevó a cabo entre el 01 de junio y el 23 de septiembre del año 2007.

3 Tampoco con Jean Baudrillard (1998) o Régis Debray (1994).

tanto, su planteamiento se aleja de toda hermenéutica que tienda a la identificación del problema con el exceso de imágenes, así como de toda aquella que tienda a la asignación de un sentido estable.

Probablemente la crítica más aguda realizada en los últimos años a los peligros de las apariencias sea la que hace Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, donde analiza diversos aspectos de los cambios estructurales que se han producido bajo la dominación de las condiciones modernas de producción. La tesis que sostiene y que articula su argumentación es que la vida se ha convertido en espectáculo, donde espectáculo quiere decir una inversión concreta de la vida, en la que los seres humanos somos espectadores y partes de un movimiento del cual no tenemos agencia. A juicio de Debord el espectáculo se muestra como si fuese la sociedad misma, pero no es más que el lugar de la mirada engañada y la falsa conciencia.

Debord, en la cuarta tesis de *La sociedad del espectáculo* sostiene que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1999, 25). Es una visión de mundo que se ha objetivado. Así el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Si la primera fase de dominación de la economía había implicado una evidente degradación del *ser* en el *tener*, la fase presente sería la de una ocupación total de la vida social en donde los resultados acumulados de la economía habrían conducido a un deslizamiento generalizado del *tener* al *parecer* (Debord, 1999, 28). La vida puesta por completo al servicio del capital, en donde ni siquiera el aumento del ocio podía considerarse como una liberación del trabajo, ni del mundo conformado por ese trabajo, sino como otra actividad perdida en la sumisión de su resultado (Debord, 1999, 33). Dicha espectacularización se habría originado en la pérdida de unidad del mundo y de la existencia, como resultado de la separación generalizada del trabajador de su producto, que le habría llevado a perder todo punto de vista unitario. El espectáculo entonces sería el lenguaje de esta escisión que a través de su simulacro reunía lo separado, pero en tanto que separado, distancia a los hombres entre sí y uniéndolos más íntimamente con su producto global, “(...) cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa” (Debord, 1999, 33).

Debord insiste, desde diversas perspectivas, en la gestión totalitaria que hace la mercancía de las condiciones de existencia, ocupando la vida y expropiándola de los vínculos que otrora la constituían. Mediante un proceso de abstracción de los sujetos de sus experiencias, la creación de falsas necesidades de subsistencia aumentada, se convierte al sujeto de un consumidor real en un consumidor de ilusiones. De hecho, propondrá la figura de la *vedette* como representación espectacular del hombre viviente, en cuanto su condición es la de la pura apariencia. Esta *vedette* crearía una comunidad ilusoria de hombres reificados, sumisos a la potencia acumulativa de un artificial independiente, que no es más que un aglomerado de soledades sin ilusión (Debord, 1999, 52). Enmascarando, bajo esta falsa unidad, la división de clases sobre la que reposa la verdadera unidad del modo de producción capitalista, ocultando su profunda escisión en las imágenes del espectáculo, que no son otra cosa sino la expresión por excelencia del capital.

A juicio de Debord, la lucha política ha seguido siendo abstracta (Debord, 1999, 65) y cuando ha intentado establecer luchas políticas y económicas concretas ha dejado de ser crítica. Por tanto, no ha transformado el mundo; como mucho, ha transformado políticamente la percepción. De modo que la organización social se ha construido desde esta contradicción fundamental. Cuando György Lukács mostró en 1923 la necesaria mediación entre la teoría y la práctica, en que los proletarios dejan de ser “espectadores” de los sucesos para elegirlos y vivirlos de un modo consciente, describía como méritos efectivos del partido bolchevique todo lo que el partido bolchevique no era (Debord, 1999, 79). Para Debord la orientación revolucionaria no puede sino contemplar una crítica a la totalidad de la sociedad, una crítica que no pacte con ninguna forma de poder y que se pronuncie sobre todos los aspectos de la vida social alienada y debe aprender que no puede combatir la alienación bajo formas alienadas.

La emergencia de las fuerzas productivas exige otras relaciones de producción y prácticas de vida. En este sentido lo que el situacionismo propone es una apropiación de los elementos con los que ha operado el arte. Para Debord, el arte ha sido el lenguaje común de la inacción social, su supresión y realización son aspectos inseparables. Por tanto, la apropiación propuesta es a modo de negación de la negación de la concepción burguesa de arte y genio, a través de la reconversión de sus elementos o secuencias preexistentes, alterando el significado de estos fragmentos, por medio de su recombinación, con el objeto de producir nuevos significados. No se trataría de una negación del estilo o de sus formas, sino un estilo de la negación.

Debord plantea que no es posible comprender toda la profundidad de una sociedad de la imagen. No se vislumbra siquiera que los hombres no viven, actúan. No tienen la experiencia de los acontecimientos por ellos mismos. Para destruir efectivamente la sociedad del espectáculo son necesarios hombres que pongan en acción una fuerza práctica.

Jacques Rancière, le otorga una importancia fundamental a las imágenes para pensar las condiciones de transformación social, en *El Espectador Emancipado* tanto como en *El Destino de las imágenes*, se pregunta, cuáles son los supuestos que han conducido a declarar a las imágenes no aptas para criticar la realidad. En “La imagen intolerable” (Rancière, 2010, 89), este análisis lo lleva a posicionarse contra aquel clima intelectual que no deja de afirmar las impotencias del pensamiento, que ha derivado en la afirmación de lo irrepresentable, así como, también a posicionarse en relación a los diversos usos que han hecho de las imágenes artistas políticos consagrados en su modo de comprender el arte denuncia, como en las reflexiones relativas a la imposible presentación del Holocausto judío. Por lo tanto, marca una distancia con quienes, a su entender, han hecho un uso inflacionista de lo que significa lo irrepresentable, puesto que aun cuando parecieran disentir de la tradición representativa, siguen operando con sus mismos principios y criterios. De modo que, su propuesta será retornar sobre la ruptura del régimen de representación, volver a examinar qué nombramos cuando hablamos de representación y qué intentamos referir cuando decimos que ciertos acontecimientos son irrepresentables o inconmensurables.

Ante la pregunta ¿qué se dice exactamente cuando se afirma que ciertos acontecimientos o situaciones son irrepresentables por los medios del arte? Rancière sostiene que dos son las afirmaciones que sustentan esta interrogante: un primer sentido tiene que ver con la imposibilidad de encontrar un representante a la medida del carácter esencial de lo que se quiere

representar, esto es, que no se puede encontrar una representación sensible adecuada a la idea; un segundo sentido es que el arte no puede sustraerse de su carácter de simulacro. Debido a las propiedades de sus medios la presentación artística se caracteriza por un exceso de presencia, que traiciona la singularidad del acontecimiento y, por un defecto, esto es, que opera mediante un correlato de irrealidad que sustrae peso de existencia a lo que representa, genera efectos incompatibles con la gravedad de la experiencia. Por tanto, esta oscilación entre ‘exceso de presencia’ y ‘sustracción de la existencia’ torna inapropiado al arte para el tratamiento de ciertos asuntos. Problemática que Platón habría resuelto oponiendo a la presencia aumentada y a la existencia disminuida el relato simple sin artificios y exento de todo juego.

Es este mismo gesto el que para Rancière se reitera hoy en la valorización de la palabra del testigo bajo sus dos formas: tanto aquella que valoriza la palabra que no hace arte, sino que solamente traduce la experiencia de un individuo; como aquella que ve en el relato del testigo un nuevo modo del arte. Esto es, estableciendo una configuración de pensamiento que revoca la representación en beneficio del relato platónico o de ese nuevo arte sublime que se ubica al alero de Burke y Kant.

Cómo liberar entonces la capacidad de aparecer de ese reglaje regulado por el régimen representativo. Rancière propone dejar de comprender las apariencias como espejismo y comenzar a comprender la apariencia como disparidad, una disimetría creativa y que es siempre litigiosa,

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Toda situación es susceptible de ser hendida desde su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación (Rancière, 2010, 51).

Esta afirmación de la capacidad de las apariencias, exige un contra relato de la separación entre realidad y apariencias. En ese sentido, Rancière vuelve sobre Debord para proponer una lectura diferente de la que la tradición ha asentado. Dirá,

¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: “cuanto más contempla, menos es (Rancière, 2010, 13).

Rancière afirmará que la contemplación que Debord denuncia es la contemplación de las apariencias separada de su verdad. Desde ahí uno podría interpretar que la crítica de Debord en sentido estricto no es tanto una crítica a las apariencias o a los espectáculos sino a la desvinculación, una crítica a la separación, a la actividad que le ha sido sustraída a los individuos por las máquinas de producción capitalista, “La separación es el alfa y el omega del espectáculo” (Debord, 2009, 13). Su crítica se dirige entonces a las imágenes como organizadoras de un mundo colectivo cuya realidad es el desposeimiento.

Rancière abre así cierta escena de indeterminación, en la comprensión habitual del pensamiento de Debord, para adentrarse en la capacidad que tiene un trabajo con imágenes

para hacer mover un régimen dominante. De hecho, es precisamente lo que, a su juicio, hace Debord en su film “La sociedad del espectáculo”, en donde en vez de presentar una reunión de capitalistas<sup>4</sup>, estanterías llenas de mercancías o relaciones mediatizadas por imágenes, lo que vemos es una de esas imágenes, cuando la voz en *off* está refiriendo esa denuncia, es una carga policial. Rancière se detiene en este desvío que introduce con esta imagen Debord, imagen que posibilitaría que se desplace este reparto de lo sensible que él denomina espectáculo. Una inversión de la función de las imágenes, con la que pone en escena un movimiento histórico de liberación. Rancière se detiene en una segunda imagen, la de Errol Flynn en una película de Raoul Walsh de Hollywood en la que representa al general Custer<sup>5</sup>. Errol Flynn va con su sable, al asalto. Rancière dirá que esta imagen no es puesta como emblema de lo que el capitalismo esconde tras las apariencias, sino de la potencia de esa imagen de la que es necesario apropiarse. De esta manera, Rancière problematiza cómo Guy Debord que ha sido fijado como uno de los referentes por antonomasia de la crítica de lo espectacular no renuncia a los espectáculos, a las imágenes, ni a las apariencias, sino que a través de la tergiversación explora cómo liberar su potencia congelada en el vaciamiento de su singularidad.

Sin embargo, al tiempo que traza esta lectura divergente de Debord, Rancière afirma, que la potencia que Debord destaca en estas imágenes es la potencia de la acción. Por tanto, por una parte Rancière deshace un determinado estereotipo en la interpretación de Debord, pero problematiza una lógica, si se quiere, mucho más encubierta, a saber, la lógica de la acción, que es para él, el corazón del régimen representativo.

Todo proyecto que se comprometa con afirmar una capacidad de las apariencias no puede sino poner en cuestión ese régimen de acción que ha sido el fundamento del régimen representativo y que ha marcado un modo específico de hacer arte político. Con la ruptura de la línea recta supuesta por el modelo representativo entre la acción y sus consecuencias. Afirmar la capacidad de aparecer tiene que ver también con sublevar los modos en que ésta lógica se articula.

Desde luego que Rancière no desconoce que existe un tipo de imágenes y articulación especular que funcionan de acuerdo a lo que el público espera y que operan desde un registro de seducción y banalización, aquellas comúnmente conocidas como ‘imágenes publicitarias’<sup>6</sup>. A este tipo de imágenes Rancière las denomina ‘imágenes que anticipan sus efectos’ (Rancière, 2011a, 57). Pero no todas las imágenes se reducen a este tipo de funcionamiento, como tampoco el hecho de que ellas sean susceptibles de este uso no comporta una anulación de su potencial. Existe otro tipo de imágenes que él denomina ‘imágenes del arte’ –o del *l’écart*– que se oponen a las ‘imágenes que anticipan sus efectos’, que interrumpen el flujo mediático, creando un reagenciamiento de las imágenes circulantes, haciendo aparecer un poder de comunidad disruptivo, una capacidad de agregar nombres y personajes, que multipliquen la realidad. Se trata de crear apariencias como un ejercicio de privar a la realidad de presentarse como unívoca.

4 Véase en Jacques Rancière; Andrea Soto Calderón, *Políticas del sentido: litigios de la imagen y el lenguaje*, seminario en La Virreina Centro de la Imagen, Barcelona, 2018, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4xlSfFzoVHI&t=3721s>

5 Jacques Rancière se refiere a la película *They Died with Their Boots* (1941) de Raoul Walsh.

6 También incluye carteles de películas y antificiones televisivas.

Reevaluando el análisis de Guy Debord, Rancière considera que “[...] no vivimos en una sociedad del espectáculo donde la realidad se perdería, sino más bien en una sociedad del cartel donde la apariencia termina siendo despedida” (Rancière, 2011a, 57). Si bien Rancière coincide en que la mercancía funciona confundiendo lo real y la apariencia, no está de acuerdo con la interpretación que hace de esta operación el análisis de Debord. Para Rancière, Debord perpetúa la visión platónica que opone la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer al ser. A su juicio lo real no se disuelve en la apariencia, sino que más bien rechaza la apariencia, presentándose así como el único modo de ser y de darse de las cosas, de ‘estar-juntos’ o de ‘ser-en-común’.

De esta manera, Rancière si bien introduce un desplazamiento en la lectura que se hace de Debord en relación a las apariencias, también toma distancia de su posicionamiento, en particular, sobre la separación que establece entre apariencia y realidad, aquella sentencia que más tarde radicalizara Giorgio Agamben al afirmar que en la sociedad espectacular se disuelve toda posibilidad de resistencia política, la sociedad espectacular “anula y vacía de contenido cualquier identidad real y sustituye al pueblo y a la voluntad general, por el público y su opinión” (Agamben, 2001, 71). Se afirma así una lógica de dominio absolutizada, como si la política no se efectuara siempre en el orden de las apariencias. Las apariencias nunca se despegan por completo de la realidad. No es que no haya diferenciación, desde luego hay una distancia en donde tejen sus intercambios, pero no se trata nunca de términos completamente opuestos.

A Rancière le parece que si en algo consiste el procedimiento de la crítica no es tanto en ahondar en establecer esa distancia, sino en analizar ese intervalo, qué operaciones compromete, qué relaciones establece, sus vínculos, efectos y afectos, la visibilidad que implica la unión entre producir y destruir. La dialéctica tomada de Marx o Brecht se queda estrecha, aquella dialéctica que consiste en revelar, tras la apariencia visible, el poder de la totalidad hecha de contradicciones. Esta dialéctica, dirá Rancière, tal como ya lo formuló Adorno y Horkheimer (2007), encuentra su límite, dado que la Ilustración, basada en la conexión de fenómenos, participa ella misma de la operación destructiva. A juicio de Rancière, las apariencias llevan al extremo esta relación contradictoria entre rigor e irresolución dialéctica. O dicho de otro modo: la problemática de cómo no constituirse en ‘matriz absoluta’ y cómo no caer en el riesgo de contribuir a lo que ella denuncia.

### **III. El dispositivo de la apariencia en Rancière**

El problema de la escena y los modos de aparecer recorren toda la obra de Rancière (Rancière, 2002). Su noción de apariencia no se inscribe en la constelación filosófica de la fenomenología, el situacionismo, el estructuralismo, la sociología crítica y los estudios visuales. Sus reflexiones se inscriben más bien en una tradición materialista. Desde sus primeras investigaciones, en su trabajo sobre la emancipación obrera ponía en evidencia que la “[...] reivindicación primordial planteada por los trabajadores y los pobres era precisamente la reivindicación de visibilidad, una voluntad de entrar en el ámbito político de la apariencia, la afirmación de una capacidad de aparecer” (Rancière, 2003).

La noción de apariencia en Rancière se inserta entonces en un desplazamiento de su comprensión habitual, en donde el gran punto de inflexión se encuentra en que la apariencia



no es algo que se opone a lo real, ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución. Es un instante de disparidad, de asimetría, de litigio, un intervalo que permite otra relación. El “intervalo de apariencia” (Rancière, 1996, 142), no es solo el modo en que surgen nuevos pueblos sino también lo que modula y define la articulación de sus modos de presentación. ¿Cómo podía darse este ‘modo de aparecer’ de los cualquiera? ¿Cómo los que no cuentan, los ‘sin-parte’, podían entrar en escena? ¿Cómo se presentaría un aparecer que haría acontecimiento? Esta capacidad de aparecer es la práctica de un ‘como si’, es la afirmación de una capacidad que nos pertenece a todos. Es, en cierto modo, la introducción de una existencia presunta. La posibilidad de introducir una interrupción en el reparto de lo sensible.

Por qué es tan importante para Rancière que la apariencia no termine siendo despedida, cuál es el lugar que tienen para él las apariencias y desde qué supuestos se justifica esta suerte de reivindicación de la capacidad de aparecer. Esta potencia del borde de la aparición como el desborde de lo propio. Rancière señala,

[...] insisto en el hecho de que el poder del pueblo no es simplemente el poder de las personas que descienden a las calles con armas, sino que en realidad es la reestructuración de un universo sensible y visible, en donde lo que no es pensable deviene pensable, porque el orden de lo visible, en consecuencia, la idea de cómo lo visible puede ser transformado, cambia completamente (Rancière, 2019, 46).

La reivindicación de visibilidad que él realiza es mucho más compleja que una interpretación de la apariencia como aquello que emerge para ‘ser visto’. Para Rancière los modos de aparición y de presentación responden a determinaciones históricas, su propuesta es comprender lo que *aparece* no solo como lo *visible* o lo *invisible* sino como el *dispositivo* en que aquello es captado, el modo en que éstas se regulan.

Por lo tanto, el dispositivo de apariencia (Rancière, 1996, 130), no se trata de un entramado en donde la apariencia enmascara lo real, sino de un paisaje que introduzca una fractura al tiempo que introduce una composición. Cuestión que si bien mantiene algún diálogo con inquietudes como la *espectrología* de Jacques Derrida (1995), *los inmateriales* de Jean François Lyotard (1985) y la *fantasmagoría* de Walter Benjamin (2005), no tiene propiamente que ver con este estatuto de la apariencia. No se trata de la inconmensurabilidad o del estatuto de lo irrepresentable; sino de cómo se introduce un exceso que no se deja asimilar como significación.

Para Rancière, la emancipación, antes que una práctica relacionada con un cambio de conciencia, es la puesta en obra de un disenso -separarse de la asignación de un orden. Para él lo que abre un acontecimiento no se encuentra en una estupefacción sino en el proceso de una alteración. De ahí que las apariencias adopten este carácter central en su propuesta emancipatoria, porque son capaces de alterar un cuadro espacio-temporal e instalar otra escena de apariencia, modificar un régimen de sensibilidad, introducir formas inéditas de experiencia, de abrir materialmente otro tiempo (Rancière, 2006a, 511). Rancière sostiene,

El proletario como sujeto que se dispone a una capacidad política es aquél que subjetiva el tiempo que no tiene, que se da la capacidad de jugar con las palabras y de producir apariencias que su nombre mismo prohíbe (...) hace como si no fuera lo

que su nombre dice, como si tuviera el tiempo, la palabra y la apariencia, ni más ni menos que aquellos que le niegan esas cosas (Rancière, 2006a, 511).

No es indiferente la cuestión de cómo se trazan líneas, se disponen palabras y se reparten superficies, porque en esas *maneras de hacer* se diseñan también reparticiones del espacio común. Los modos en que se ensamblan palabras o formas definen configuraciones simbólicas y materiales que atraviesan sus propias fronteras. Es por eso que Rancière insiste en detenerse en el intervalo del aparecer y desaparecer, en ese pliegue inicial que no remite a un origen pero que es un doblez que hace de las cosas un mundo (Rancière, 2015). Se trata de desestabilizar los pares antitéticos que promueven la autosuficiencia de la apariencia<sup>7</sup>, habitar este *entre* donde se forjan las subjetividades y la imágenes, al espaciamiento que no puede reducirse a un entre medio (*l'être-ensemble*) (Rancière, 2006c, 187) y la potencia de la división múltiple (*la puissance du multiplédiviseur*) (Rancière, 2006c, 67) que trabajan al mismo tiempo.

La práctica del ‘como si’ (Rancière, 1996, 116) puede interpretarse como la institución ficticia de una escena donde lo que antes no existía alcanza inteligibilidad en el espacio de una comunidad inexistente<sup>8</sup>. Es desde esta *praxis* del ‘como si’ que constituyen las formas de aparecer de un sujeto y la apertura de un nuevo *partage* –en tanto división, reparto y, a la vez, testimonio de lo común–, una nueva comunidad estética cuyas condiciones de posibilidad son inmanentes a su efectuación. Hacer ‘como si’ se trata ante todo de apoderarse de una capacidad que deforme las apariencias establecidas como comunes. Esta introducción de una existencia presunta o lo que Rancière en *En los bordes de lo político* (Rancière, 2006c) denomina ‘existencia suspensiva’ será el trabajo de la ficción. La ficción tal y como es definida en *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (Rancière, 2013a, 119), como el despliegue regulado de las apariciones y apariencias.

El aparecer para Rancière tiene la necesidad de una producción. El daño<sup>9</sup> que produce una determinada distribución y que pretende ser visibilizado no puede aparecer tal cual, sino que debe ser elaborado. Articular este daño es a la vez, en cierto sentido, producir un mundo, lo cual no quiere decir que sea la producción de una identificación, sino de una deslocalización, una perturbación. “Los sin-parte no acceden a una escena pública ya existente: el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir” (Déotte, 2012, 105). El conflicto se expone creando la escena de esa exposición. Por ello, es también una alteración, una interrupción en el orden de la cultura entendida como “formación por medio de la imaginación” (Déotte, 2012, 106).

7 O como dirá Rancière en *El destino de las imágenes*, desestabilizar la creencia de la ‘archi semejanza’, como si la aparición se diera sin mediación alguna. Discusión a la que retorna de un modo u otro en su diálogo con Roland Barthes (2009).

8 Sobre la escenografía en Rancière, véase en (Hallward, 2006). Algunos desarrollos iniciales en torno al trabajo del ‘como si’, del método de la ficción y del lugar de las apariencias en Jacques Rancière, han sido desarrolladas junto a Ivan Flores, bajo el título “Aparatos de ficción”, en el congreso “Políticas de la Literatura: un diálogo con Jacques Rancière”, celebrado en Granada (España), entre el 9 al 12 de diciembre del 2014.

9 Dice Rancière ‘toda policía daña una igualdad’, es el daño de una distribución, daño sobre un nombre que es siempre el de cualquiera. Añade “diremos entonces que lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño” (Rancière, 2006c, 18).

Se trata de una relación determinada que requiere construir el campo de efectividad de eso que se supone en la ‘escena de apariencia’. Debe construir el campo de efectividad de ese ‘como si’, al que antes hacíamos mención. Como dirá Rancière “[...] su existencia diferencial está sometida a formas de verificación que son siempre alteraciones, procesos de pérdida de un cierto mismo: procesos de desidentificación, de desapropiación o de indiferenciación” (Rancière, 2006b). De modo que es una apariencia que pasa por un trabajo de redistribución y transformación, bajo la modalidad de una presuposición flotante, al tiempo que es una configuración efectiva.

El trabajo que consiste, por un lado, en desplegar la materialidad de las apariencias contra un orden establecido; pero, por otro, liberar un tipo específico de regularidad. De ahí que la ‘frase-imagen’ sea la noción capital que autorice la conjunción de principio de ruptura, de distancia y posibilidad de continuidad, de una articulación orientada sin un destino definitivo (Rancière, 2011b, 56), la posibilidad de una desidentificación y de una forma de simbolización de lo común como necesidad de construir un espacio de equivalencias (Rancière, 2014, 168).

La escena sería el espacio en que se figura<sup>10</sup> el lugar de la acción, las operaciones que tienen lugar en la esfera de lo sensible. De lo que se trata, dirá Rancière, es de

[...] reprimir las cuestiones del origen, no pensar en el origen del pensamiento, del conocimiento, de la política, sino en definir escenas a partir de las cuales uno ve que las cosas se distribuyen, con la idea de que el origen es en sí mismo siempre una especie de escena (Rancière, 2014, 87).

La escena no es tanto un lugar en sí, sino la práctica de un método que consistiría en elegir una singularidad, y esa singularidad es la que nos indicaría cómo podemos tratarla, creando en ese trato las condiciones mismas de su posibilidad. Por eso cuando Rancière sostiene que las apariencias son la introducción de una escena que no tiene espacio dentro del régimen existente, lo que propone es la arquitectura frágil desde la cual se introduce una diferencia en una situación que, al mismo tiempo que crea un disenso y abre esa experiencia, crea a su vez una cierta reunión, una homogeneidad transversal. Una escena es siempre un encuentro que guarda algo de incumplido, de inacabado, pero, a la vez, es la apertura a un espacio efectivo de lo incumplido de ese encuentro. Que el encuentro sea fallido y no fallido, a la vez, es lo que permite tener una relación con el acontecimiento.

Una escena marca el surgimiento de la disidencia en el consenso, de lo informe en su forma, de lo impensable de lo pensable, pero esta matriz escenográfica es una matriz que por la misma configuración de su espacio no excluye a la palabra ni a la inteligibilidad. Admite el discurso, la representación, la imagen, lo visible y lo que no adquiere visibilidad. Son distintos poderes los que se mezclan, hay intensidades o momentos, diversas gradaciones entre la palabra argumentada y una voz ruidosa. La palabra, el nombre, el lugar de enunciación construyen un relato, pero la escena también comporta una serie de otros elementos que quedan sin nombrar.

---

10 No hay que perder de vista que una figuración para Rancière es siempre, al mismo tiempo, una desfiguración.

A nuestro entender, Rancière propone una matriz escenográfica del pensamiento –entendido éste también como acción. Con ello no solo incide sobre la arquitectura misma del orden del discurso, asumiendo la impropiedad propia del pensamiento y del lenguaje que lo estructura, sino que pone en el centro de sus reflexiones el entrelazamiento imposible de desasir entre lo visible y lo decible. Su noción de apariencia, figura, imagen y de visibilidad tiene su propia historia de desplazamientos, marcadas por relaciones de complicidad y conflicto. Diríamos que su proyecto es trabajar en la arquitectura de la tensión entre palabra e imagen, entre figura y desfiguración, entre apariencia y desaparición, entre las diversas modalidades que adopte ese *écart*. De ahí, que nos parece que nociones tales como *figurabilidad* (Lyotard, 2014), *plasticidad* (Malabou, 2011), *materialidad* (Althusser, 2002), pueden ser puestas en diálogo con las herramientas teóricas que nos ofrece Rancière a fin de esbozar este bosquejo brumoso desde el cual entendemos puede abrirse otra posibilidad para las reflexiones sobre las apariencias.

Es posible que el exceso de visibilidad de nuestra época no deje espacio para lo incontable, lo irrepresentable, lo inaparente. El trabajo de Rancière es un esfuerzo persistente por rescatar las apariencias, las sobras, lo insignificante, los archivos obreros, los gestos mínimos e intermitentes. Se pueden intentar eliminar las apariencias, pero también se puede “continuar pensando con los espectros” (Rancière, 2006c, 58). ¿Cómo seguir pensando con espectros? Pensar con espectros significa pensar en una zona de indeterminación entre desaparición y substitución, esa zona liminal que es el reparto de lo sensible. Apariencias que son como los trazos evanescentes que Rancière describe en *Mallarmé. La política de la sirena* (Rancière, 2015).

#### IV. Elogio a la superficie

La *puesta en forma* de las apariencias que realiza Rancière requiere otro marco desde el cual poder valorar su funcionamiento, que no sea sobre esa especie de doble fondo desde el cual cierta tradición las ha inscrito. Este restablecimiento de las apariencias no puede ser tal si no construye otra manera de comprender la superficie, una que no se sujete a las dicotomías de la representación. Se trata de una re-categorización de la superficie, entendida no ya como una capa que se contrapone a una profundidad o el velo que hay que desprender para conocer lo real o lo verdadero. No quiere decir que la apariencia socave la realidad, pero tampoco que solo importa la realidad que crean las apariencias, sino que es un trabajo sobre la tensión desde la que se construyen.

El análisis de Rancière se distancia de aquellos postulados teóricos que no cesan de insistir en la anemia de la materia y la correspondiente desmaterialización que conlleva el paradigma actual. Incluso podríamos decir que se distancia de diagnósticos como el de Vilém Flusser (2008), según el cual la escalada de abstracción sería tal que ya no habría cuerpos sino solo superficies. No se trata, pues, de una defensa de entidades sin corporalidad.

El trabajo de Rancière se dirige más bien a la comprensión de la superficie como medio de formación o, como él lo denomina en *El destino de las imágenes*, una superficie de conversión. Si bien no desarrolla esta noción, pensamos que, a partir de otras articulaciones que él realiza –principalmente sobre el cine–, es posible sostener que una superficie de formación es tal en tanto lugar que acoge una singularidad y permite a esa singularidad comunicar

órdenes de magnitud dispares –asimetrías– sin previa relación. Una superficie de conversión surge de manera performativa, esto es, en su realización misma, en tanto realización relacional. Por tanto, se trata de una transformación que requiere un cierto estado estable, lo cual no implica que sea rígido, sino que la conversión de las operaciones modifica la estructura y, a la vez, todo cambio de estructura modifica la relación. La superficie sería la textura del intervalo en el proceso, ese instante de disparidad que modula encuentros y permite la reconfiguración de un mundo. En donde reconfiguración no quiere decir redistribución en sentido tradicional, sino configuración de intensidades sensibles que son polémicas (Rancière, 2009, 66), que mantienen abierta la doble escena del litigio.

Por tanto, se trata de reconocer la acción y las apariencias como intrínsecamente significativas. Capaces de producir un disenso en su relación con el resto. Apariencia que no se sujeta solo a una semejanza, sino que no puede ser sin rozar ese doble borde de una semejanza y de una desemejanza, de una diferencia consigo misma.

Que lo estético ni lo político tengan para Rancière su *topos* u objetos no quiere decir que la formación sea a partir de un esquema abstracto, sino a partir de las relaciones materiales pre-existentes. Tampoco intenta eliminar o desechar por completo los sistemas anteriores o darlos por objetados como sistemas inválidos, sino, antes bien, aprovechar sus potencialidades y actualizar sus sentidos. Por eso, en esta crítica a la forma que Rancière realiza, no se trata de que no exista relación entre materia y forma; existe, pero no como imposición del pensamiento activo a una materia pasiva. Para él lo que desaparece en el cambio de régimen –del régimen representativo al régimen estético– es la unión presente en Aristóteles, y recurrente en diversos debates, de una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma. De lo que se trata es de explorar otras operaciones de adquisición de forma. Diríamos que su desplazamiento tiene más que ver con concebir a la materia y la forma según una relación asimétrica en la que la relación juega un papel activo y preponderante; materias informadas y formas materializadas entablan una relación que resulta en la creación de nuevas configuraciones.

Para Rancière considerar de manera abstracta, por un lado, una materia pasiva, inerte y sin forma y, por otro, una forma carente de materia, no permite captar la operación que permite una configuración. Porque una formación no consiste en una mera imposición de una forma a una materia como si ellas existiesen por sí mismas de manera aislada.

En este sentido, entender la superficie como una superficie de conversión lo que hace es sustituir el carácter pasivo, indeterminado y sin forma de la materia –propio del régimen representacional– por la consideración de unas condiciones materiales que poseen unas formas implícitas. No se trata entonces de eliminar la relación entre materia y forma, como tampoco de eliminar la representación como operación, sino de tomar distancia de una comprensión de la materia como una materia inerte que necesita una forma que la organice. Ello no implica que la materia baste para realizar nuevas configuraciones, sino que es uno de los tantos elementos de múltiples órdenes heterogéneos que en su conjunto de relaciones alcanzan cierta resonancia hasta configurar otros sentidos de lo posible. Algo similar ocurre con la forma, no se trata de una abstracción a la cual la materia deba adecuarse, sino más bien de una cierta topología. La forma tiene una cierta consistencia, de lo contrario no podría establecer relaciones con el mundo así llamado material. Materia y forma en Rancière no son anteriores a su relación. De ahí que la construcción de una superficie común –que antes

hemos llamado escena- es el lugar en donde se expresan las potencias sedimentadas en su propio espesor. Lugar de coalescencia, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse, ni poder dejar de transformarse. Espesor que requiere que ‘materia’ y ‘forma’ sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurarse en la medida que figuran y forman, para dar lugar a nuevas figuraciones no previstas antes de su darse.

En *Aisthesis* recupera esta preocupación compartida de Mallarmé sobre formular una nueva estética a partir de tres nociones: figura, sitio y ficción. La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y desvanecimientos. La ficción es el despliegue regulado de esas apariciones. Lo aquí es nombrado como sitio, nosotros lo llamaríamos superficie, ese pliegue en que se puede configurar un mundo de relaciones que se esculpen con sus fulgores y sus sombras.

El problema que persiste en Rancière es cómo construir otras realidades, otras formas de sentido común, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y de significaciones (Rancière, 2010, 78). De ahí que se adentre en estas nociones bastardas de la tradición, estos restos, brumas, racionalidades que nunca alcanzaron tal estatuto, para establecer relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, un aquí y un allá, un entonces y un ahora (Rancière, 2010, 104). Así como en el análisis de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe (2002) la poesía tenía que hacerse mitología para resistir a la abstracción, para crear sus propias formas de conciencia sensible; para Rancière, la ficción no consiste en la fabricación de personajes, sino en la disposición de medios que instituyen una escena. Una arquitectura que permite una determinada apariencia que no se deje regular por el yugo de la representación.

Una superficie que no borre la porosidad de las apariencias, que no se someta a la tiranía de la transparencia como si fuese algo a traspasar, sino que aprenda a soportar sus espectros.

## Bibliografía

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2007), *Diálectica de la ilustración*, Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2001), *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia: Pre-textos.
- Althusser, L. (2002), *Para un materialismo aleatorio*, Madrid: Arena Libros.
- Barthes, R. (2009), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1998), *Cultura y simulacro*, Buenos Aires: Kairos.
- Benjamin, W. (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Chaput, T., Lyotard, J.F. (1985), *Les Immatériaux*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Debord, G. (1999), *La Sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos.
- Debray, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en occidente*, Barcelona: Paidós.
- Déotte, J.L. (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Derrida, J. (1995), *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- Flusser, V. (2008), *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*, São Paulo: Annablume.

- Hallward, P. (2006), «Staging Equality. On Rancière's Theatrocracy», *New Left Review*, n° 37, pp. 106-129.
- Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.L. (2002), *El mito Nazi*, Barcelona: Anthropos.
- Lyotard, J.F. (2014), *Discurso, figura*, Buenos Aires: La Cebra.
- Malabou, C. (2011), *La plasticidad en espera*, Santiago de Chile: Palinodia.
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2002), *The Philosopher and his Poor*, Duke University Press: Durham.
- Rancière, J. (2003), «Politics and aesthetics - An interview», *Angelaki*, Vol. 8, n° 2, pp. 191-211.
- Rancière, J. (2006a), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Actes du colloque de Cerisy, Paris: Horlieu.
- Rancière, J. (2006b), «L'usage des distinctions», *Failles*, n° 2, pp. 6-20.
- Rancière, J. (2006c), *Política, policía, democracia*, Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2008), «El teatro de las imágenes», en: AA.VV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile: editorial Metales Pesados, pp.69-89.
- Rancière, J. (2009), *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rancière, J. (2011a), *Momentos políticos*, Madrid: Clave Intelectual.
- Rancière, J. (2011b), *El destino de las imágenes*, Pontevedra: Politopías.
- Rancière, J. (2013a), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013b), *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2014), *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2015), *Mallarmé. La Política de la sirena*, Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2019), *Le travail des images – Conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon: Les presses du réel.