

## Desacuerdo

### Trazar de nuevo el paisaje

Para Jacques Rancière, el carácter político del hombre desde el comienzo de la política —refiriéndose al Libro I de la *Política* de Aristóteles— se define por la posesión del *logos* (1996). Poseer la palabra o no poseerla implica una distribución de los animales y los cuerpos, y del lugar que ocupan dentro de lo que Rancière llama «reparto de lo sensible», esto es, del mundo tal como lo concebimos. Este paisaje de lo perceptible y lo pensable está conformado por las distribuciones y redistribuciones de los lugares y las identidades, de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que definen el mundo que habitamos: «la manera en que este se nos hace visible y en que eso visible se deja decir» (1996:20). Al hablar de reparto, Rancière está interesado en descubrir el doble sentido que este implica, es decir, lo que se separa —se parte— y lo que se reúne —se comparte—. En su libro titulado *El reparto de lo sensible: estética y política* (2000), explica: «Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas» (19).

Pero esta distribución de lo común, de los espacios y los tiempos, de los modos de ser y de decir, es desigual o, en términos de Rancière, es «una cuenta de las partes errónea» (1996:25), ya que existe una dimensión que escapa a la medida ordinaria en donde tiene lugar «la parte de los sin parte» (114). De esta forma, en la distribución simbólica de los cuerpos estarían, por un lado, los que poseen el *logos* y su emisión se entiende como palabra —por lo tanto, se los tiene en la cuenta—; y por otro lado, quienes solo tienen voz para «expresar placer o pena» (37) como los animales cuya voz solo se percibe como ruido. Dicho reparto entre lo que es *logos* y lo que es *phoné*, entre la parte o la ausencia de partes, está determinado por la «policía» quien figura la regla del aparecer (45-46). De modo que si el *logos* organiza el orden, quienes tienen el poder establecen su dominación a partir de él, dado que lo utilizan para ordenar a otros cuerpos parlantes, reservados meramente a obedecer. No obstante, tanto unos como otros necesitan ser iguales en el sentido de que ambos deben ser capaces de comprender la palabra, de otra forma, los dominados no podrían obedecerla. Convendría precisar entonces que el *logos* antes que ser la palabra es «la cuenta en que se tiene esa palabra» (37), es decir, un tipo de relación y distribución específica respecto de la *phoné*.

Mientras la policía es la regla del aparecer, la política constituye la actividad que interrumpe esa ley, ya que establece escenas de disenso que suspenden la configuración sensible propuesta y desplazan la distribución de los cuerpos: «hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar» (1996:45). Pero, ¿cómo opera la actividad política sobre lo sensible? ¿En qué consisten sus interrupciones? En re-partir las partes de lo común compartido —espacios, tiempos, formas de actividad, ocupaciones, sujetos— con el objetivo de cuestionar la distribución «natural» entre quienes pueden (y no) tomar parte; entre quién y qué es (in) visible; entre la palabra y el ruido; lo (i)legible; los enunciados (in)válidos; los lugares, las ocupaciones y los nombres que le corresponden a determinados cuerpos; quienes ordenan y quienes obedecen en un *sensorium* específico.

La interrupción de la ley consistiría, entonces, en el pasaje del ruido al discurso y, a su vez, en la producción de «sujetos de litigio político» (1996:52) capaces de medir la distancia entre la parte que está en la cuenta y la ausencia de una parte. A esta escena de litigio que provoca «el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto» (53), Rancière la denomina desacuerdo. Sería conveniente distinguir el desacuerdo del desconocimiento o el malentendido —la imprecisión en las palabras—, ya que las palabras son conocidas por los interlocutores que entienden y no entienden lo mismo, lo que abre el espacio de un litigio: «Es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura» (8). La situación extrema del desacuerdo sería aquella en la que los interlocutores consideran los sonidos emitidos por el otro como puro ruido antes que como palabras. De modo que en tanto figura disruptiva, el desacuerdo se sitúa al momento de decidir qué es palabra o grito, configurando una nueva subjetivación política.

Dicha interrupción ocurre, según Rancière, en ciertos momentos históricos en los que aquellos que no son contados dentro de los que tienen tiempo de decir prueban que son seres parlantes, como observa en el relato de Tito Livio, y desplazan los lugares que les habían sido asignados. Allí, tiene lugar la subjetivación política de los plebeyos capaz de generar una disputa que no se refiere a los contenidos sino a la consideración del interlocutor como ser parlante y, por tanto, como un igual. En el momento en el que Tito Livio relata la secesión de los plebeyos romanos en el Aventino, sostiene Rancière (1996), se instituyen los plebeyos al tiempo que se inscriben como sujetos que hablan dentro del orden simbólico. Este proceso de subjetivación inventa un colectivo a la vez que reconfigura el campo de los actores políticos y de las distribuciones sensibles. En ese acto se instituye otra división, un nuevo orden de la distribución de la palabra pública, de los espacios y de los tiempos: los plebeyos se piensan como seres parlantes y se toman el tiempo que no tienen para declararse con las mismas propiedades que quienes se las vedan, los patricios, transformando el ruido en *logos*.

La escena del desacuerdo se dispone, de esta forma, en el corazón de la política como también del arte. Y es en este corazón en donde la política y el arte se tocan en tanto formas de disenso que reconfiguran la experiencia común. Porque si la política comienza con el pasaje del ruido de los destinados a obedecer hacia el *logos*, redistribuyendo —insiste en estos dos puntos— los espacios y los tiempos, el arte lo hará instituyendo modos de lo sensible (2000). Las prácticas artísticas, entonces, juegan para Rancière un papel en el reparto de lo sensible en la medida en que habilitan la suspensión del orden de lo común y enmarcan el *sensorium* de un espacio-tiempo específico que define formas de hacer y las relaciones entre estas formas de hacer con las formas de ser y las formas de visibilidad (2006). De forma tal que la política y el arte construyen ficciones en donde se juegan las reparticiones, las relaciones entre lo que podemos ver, decir y hacer. La literatura —entendida como régimen histórico de identificación del arte de escribir (2007:23)— permite romper con la distribución de la palabra y la relación reglada entre los actos de palabra y los cuerpos. Aunque a diferencia de la política, la literatura no lo hace creando un nosotros sino elaborando un mundo sensible que opone un nuevo *sensorium* en donde quien escribe hace hablar a los «testigos mudos» de la historia común (2007:32) que exceden al cálculo de cuerpos. En *El espectador emancipado* (2008), Rancière reflexiona sobre las prácticas teatrales, más específicamente, sobre la figura del espectador y las falsas oposiciones utilizadas para pensarlo —mirar/saber; actividad/pasividad—. Allí, plantea que el poder del espectador reside en la igualdad de las inteligencias —como lo había propuesto ya en *El maestro ignorante* (1987)— y en el cuestionamiento de las posiciones y las capacidades que se ligan a esas posiciones. Pero para que esto ocurra es ineludible suspender «toda relación directa entre la producción de formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado» (2008:60). Dicho en otros términos, el espectador se emancipa cuando es capaz de dejar en suspenso la división entre la actividad y la pasividad, entre el saber y el no saber. Como puede verse, de lo que se trata, otra vez, es de una cuestión de distancias, de redistribución de espacios, cuerpos y ocupaciones dentro del reparto de lo sensible.

La situación de desacuerdo, entonces, «inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados» (2007:69). La literatura interviene en el recorte de espacios y de tiempos, en tanto liga lo decible y lo visible, proponiendo otra relación entre las palabras y los seres. Rompe con un orden determinado de relaciones, como es el caso de Flaubert y aquello que la crítica leyó como «democracia de la literatura» por, entre otros movimientos, suprimir las jerarquías entre temas nobles y vulgares. La literatura despliega entonces otro mundo común en donde cada uno puede participar de los asuntos de lo común y establecer una relación nueva entre la palabra, el mundo que esta configura y «las capacidades de aquellos que pueblan el mundo» (2007:29).

## LECTURA

En «Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina», María Florencia Angilletta (2014) lee la potencia del yo construido por la poeta Fernanda Laguna como «pose de resistencia» capaz de desestabilizar los signos y hacer estallar los significantes. Nos interesa el análisis en la medida en que, para pensar la poética de Laguna, recupera la noción de pose como fuerza desestabilizadora propuesta por Sylvia Molloy (1994). En su trabajo «La política de la pose», Molloy se centra en la figura de Oscar Wilde y propone leer, a contrapelo de la crítica, la potencia política de su pose considerada frívola o ingenua. La noción de pose propuesta involucra al cuerpo del artista, sus gestos y su proyección teatral que, en el caso de Wilde, logra visibilizar algo innombrable a partir de su exceso: «de tanto posar a ese algo» (3). Lo que visibiliza Wilde es la imagen homosexual, es decir, problematiza el género y da lugar a un «nuevo actor en la escena político-social» (4). De esta manera, Molloy lee en la pose de Wilde un proceso de subjetivación política similar a la escena que describe Rancière en términos de desacuerdo. Si para Molloy, Wilde permitiría pensar la emergencia de un nuevo sujeto social en la escena de fines de siglo XIX, podríamos leer allí la instancia de un desacuerdo, de un litigio, a partir de la política de la pose. Lo que se disputa en la imagen de Wilde, entonces, es la visibilidad de otros cuerpos y otras identidades dentro del reparto de lo sensible: «El desacuerdo inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados» (Rancière, 2007:69). Ante un mundo organizado en binarismos, Wilde introduciría la pregunta, el error de cálculo entre los contados y abriría la posibilidad a una nueva subjetivación. Resulta productivo el análisis de Molloy y la recuperación del concepto de pose política por parte de Angilletta, ya que permiten leer en la obra de Laguna una pose similar a fines del siguiente siglo: en tanto *performer* de su obra, construye una figura incómoda que problematiza lo establecido, y lo hace desde gestos que la crítica ha considerado frívolos e ingenuos, al igual que ocurrió un siglo antes con Wilde. Entonces, ¿qué visibiliza la pose de Laguna? ¿Qué disputa? ¿Qué voces vuelve audibles o qué voces arranca de la naturalidad de un lugar? No es la subjetivación del lesbianismo lo que aparece en su obra, dicha imagen existe en la cuenta mucho antes de las intervenciones de Laguna y, de hecho, ella misma señala su corrimiento de esta inscripción.

Hay un litigio, que ha sido leído en clave queer, por hacer entrar en la cuenta la subjetividad como devenir, un desacuerdo manifiesto en la marcada incomodidad ante las etiquetas y en el ubicarse fuera de lugar respecto a lo establecido: la figura de poeta, la sexualidad, los estereotipos, y un largo etcétera. Una pose que difícilmente pueda coincidir con las identidades disponibles, y más bien venga a dinamitar los relatos o reorganizar los archivos a partir de su constante devenir. Si entendemos al archivo, antes que como domiciliación física (Derrida, 1997), en el sentido de una máquina que

opera sobre el reparto de lo sensible y sobre el conjunto de los enunciados (Foucault, 1969), podríamos considerar que Laguna redistribuye los lugares —de las posibilidades enunciativas, de distancia entre *logos* y *phoné*— al desestabilizar las clasificaciones dominantes. De esta manera, instaura un desacuerdo cuyo resultado es el desplazamiento de la distribución de la palabra, con sus lugares, sus prácticas y sus discursos. Para hacerlo, irrumpe desde discursos disponibles como el feminismo, los cuentos de hadas o el discurso amoroso, para desde el interior de estos habilitar desvíos que consienten la aparición de nuevos enunciados y nuevos sujetos de la enunciación.

El pasaje del ruido al *logos* se puede observar a partir del análisis que hace Mario Ortiz en el artículo «Hacia el fondo del escenario» (2002), en el cual analiza una performance de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman que había tenido lugar en Bahía Blanca. El testimonio de Ortiz es interesante en la medida en que vive la performance como una revelación y permite leer la pose del desacuerdo ya que, si bien señala la gran cantidad de performances y lecturas en los noventa, afirma: «ese recital, debo confesarlo, durante los primeros días me dejó perplejo porque era algo que hasta ese momento no había visto en poesía, una sensación de distancia y hasta de desconfianza» (s/n). Esta distancia, sin embargo, no se disipa, sino que ratifica la imposibilidad de la escucha que a «700 km de distancia escapa por entero a mi conocimiento» (s/n). Si en Buenos Aires algunos pueden escuchar, percibir como audible, en el sentido de Rancière (1996), la poética de Belleza y Felicidad, espacio de arte y editorial fundado por Laguna y Pavón (de aquí en más: ByF), y entregarse sin oponer distancia entre público y performance, Ortiz señala la imposibilidad debido a la existencia de un gusto compartido por una comunidad a la que no pertenece que lo excluye de la performance. La distancia, entonces, no es geográfica sino que repone la distancia entre las voces y el ruido de un reparto común de lo sensible, en este caso, en la poesía. Podríamos suponer que el reparto de lo común del régimen de identificación del arte de escribir poesía a principios de los dos mil no es completamente igual en Buenos Aires y en Bahía Blanca; no son las mismas voces las que circulan ni tampoco se configuran igual los espacios, ni la distribución entre lo que es poesía o «buena» poesía. Porque la pregunta ya no se detiene en el estatuto poético de los textos leídos, Ortiz no niega estar frente a poemas sino que señala que antes los consideraba banales o poco consistentes; de modo que se trata de la distribución entre lo que es o no «buena» poesía. De esta manera, es plausible pensar la performance reconstruida por Ortiz como una escena de disputa por la legitimidad de la voz —y la distribución de lo audible— en la poesía manifiesta en la imposibilidad de la escucha señalada: «escapa por entero a mi conocimiento» (s/n).

Ahora bien, si a fines de los noventa y principio de los dos mil, las performances de ByF significaban la invención de un espacio y una voz que venía a erosionar las formas de subjetivación y las formas de leer legitimadas en ese momento —«era algo que hasta ese momento no había visto en poesía»

(Ortiz, 2002:s/n)— en los últimos años puede observarse un cambio respecto de lo escuchable. En el 2017, Laguna realiza una performance en el marco del *XI Festival Poesía De acá* (Mar del Plata, Argentina, 2017). Así, le pone el cuerpo y la voz a «Terminaron los 90» y «Mago Merlín de la luz», dos poemas que no son del tiempo de ByF y, por lo tanto, permiten analizar esta reubicación de las voces. Si bien en esta performance poética es posible encontrar puntos en común con aquellas de Laguna en el marco de ByF, difiere, sobre todo en «Terminaron los 90», en dos aspectos: el cuerpo que sostiene esa voz del primer poema —no envía al paisaje de la infancia y la adolescencia que ha leído la crítica en sus primeras performances—, el tono de la lectura es fuerte, pese a que Laguna no levanta la vista del papel hasta el final, y el efecto que genera ya no es de una amiga hablándole a otra amiga como describía Ortiz (2002), es una poeta hablándole a una generación. El desplazamiento puede verse, además, en el momento en que Laguna cambia el tono al leer: «¿vieron?/ Estamos todos,/ ahora todas». Hay, sobre todo en la pregunta, un tono de provocación que va de la mano con el sentido del poema dirigido en parte a los poetas de los noventa, y en parte a las poetas. Esta lucidez en la lectura de su época incorporada en sus poemas aparece, así, acompañada de una voz que responde con la circunscripción de un lugar de enunciación, trazando un espacio para sí que da cuenta de otra distribución de los cuerpos y de las voces en la poesía.

Este movimiento parece estar procesado no solamente por la recepción, en este caso, festiva de su performance sino por el hecho de que no es difícil reconocer en los festivales performances cercanas o modos similares de leer, y esto se vincula directamente con las experiencias históricas que trazan el presente, sobre todo, aquellas experiencias y reflexiones vinculadas al género y a las maneras de hacer del arte contemporáneo. El espacio disputado o el desacuerdo poético puede verse ahora asimilado en el reparto de lo sensible, más específicamente, en el régimen de identificación del arte de la poesía y de la performance.

*Julieta Novelli*

## **ENVÍOS**

**RANCIÈRE, JACQUES** (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva visión, 2007.

Traducción de Horacio Pons.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2000). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo, 2014.

Traducción de Mónica Padró.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2007). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal, 2011. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y Jorge L. Caputo.

**RANCIÈRE, JACQUES** (2008). *El espectador emancipado*. Manantial, 2019. Traducción de Ariel Dillon.