

Entre la crisis del proyecto y el triunfo de la equivalencia general: políticas de la imagen y de su lectura

345

Franca Maccioni¹

Desde hace algún tiempo, las reflexiones sobre la imagen ocupan un lugar central a la hora de intentar repensar desde coordenadas renovadas el sempiterno problema de la relación entre literatura y política. Quizás esto se deba no sólo a su primacía al interior de las diversas prácticas estéticas contemporáneas sino, también, a que, para diversas líneas del pensamiento filosófico y teórico reciente, dicha noción emerge como un operador privilegiado de producción de sentido y de lecturas, potente para disputar, desplazar e intervenir el eje que supo regular de manera paradigmática dicha relación: la representación. En el plano específico de lo literario, ensayar dicho desplazamiento supone un intento por pensar ya no la “literatura política” sino una política de lo literario; ni tampoco solo sus representaciones o imágenes políticas sino más bien una política propia de las imágenes estéticas. Es decir, supone intentar repensar la relación entre literatura y política más allá de las opciones dicotómicas entre autonomía y compromiso que supieron, otrora, hacer sentido por sí misma.

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es becaria posdoctoral de Conicet.

Por otra parte, dicho intento teórico, por estar ligado a una cierta signatura epocal (dicho rápidamente, la herencia del s. XX y los desafíos del s. XXI), resulta a la vez indisociable de un diagnóstico que atañe al estado, al menos crítico cuando no finalizado, de ambos términos u operadores de sentido: lo político y lo literario respectivamente. Los diversos debates que, tanto desde la filosofía como desde la crítica, abonaron a la necesidad de asumir el fin de la filosofía de la historia, y con ella el fin del sentido (en general y de lo político en particular) entendido como teleología (orientada por un sentido directriz o consumado en su significado o referente), así como también la derrota de las concepciones de la temporalidad que estuvieron a la base de la misma (y que tendieron a formular su curso en términos de un continuum lineal, progresivo, homogéneo, pedagógico y prohibitivo) acabaron por poner radicalmente en cuestión lo que se entiende por política y literatura sin más. En adelante, asumir la errancia del sentido como la signatura de nuestro tiempo implica también conceder que la verdad de lo político ya no podrá ser ni representable ni anticipable. Y lo mismo vale para lo literario “puesto que tan pronto como se acaba la historia, el habla pierde el sentido, la dirección que sólo le da la posibilidad del cumplimiento histórico” (BLANCHOT, 1970, p. 433). Allí donde la “literatura política” pudo ser pensada en términos instrumentales como medio orientado a un fin, en adelante ya no podrá menos que concebirse como escritura, es decir, como saber de lo que no está hecho ni dado.

Atendiendo a esta problemática, nuestro trabajo propone cartografiar ciertas zonas del pensamiento de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière que aportan herramientas para problematizar esta cuestión, con el objetivo de diagramar, en un segundo momento, un modo posible de lectura que atienda a la relación entre literatura y política desde un paradigma ya no representacional sino imageario² del sentido (NANCY, 2003).

² Hacemos uso aquí de un neologismo acuñado por Jean-Luc Nancy en *Au fond des images* (2003, p. 127) para pensar el movimiento de la imagen y su distancia respecto de la representación. Allí afirma: “La imagen dice siempre a la vez «soy eso, una flor», y «soy una imagen de flor, o una flor-imagen». No soy, dice, la imagen de esto o aquello, como si fuera el sustituto o la copia, sino yo imageoesto o aquello, presento la ausencia, es decir el sentido. Imageo lo inimaginable del sentido”. Y más adelante agrega: “hay que entender imagear como un verbo transitivo en el que la acción nunca puede tener efecto sobre su objeto” (2003, p. 127).

I

Hacia el final del primer escrito-clase que inaugura *El Siglo* (2011) titulado “Cuestiones de método”, Alain Badiou condensa en unas pocas líneas las coordenadas de lo que, entendemos, configura el horizonte problemático con el que aún nos debatimos a la hora de pensar la relación entre literatura y política. Allí afirma, a propósito del s. XXI, lo siguiente: “habremos pasado poco a poco, del orden del proyecto al orden de los automatismos de las ganancias. El proyecto habrá matado mucho. El automatismo también y seguirá haciéndolo, pero sin que nadie pueda designar un responsable” (2011, p. 22). El orden del proyecto de ruptura y fundación que signó tanto el eje de lo político en las izquierdas del s. XX y su consecuente devenir tragedia (proyecto de revolución radical cuyo objetivo de crear un hombre nuevo resulta indisociable de la necesidad de destrucción feroz de lo viejo) fue concomitante respecto del modo como las rupturas artísticas signaron su relación con los materiales específicos de su quehacer. Juzgado por sus resultados, la condena al proyecto prometeico derivó, al decir de Badiou, en la primacía de un orden técnico y apolítico, en un mero “automatismo de las cosas”, en suma, en “la revancha de lo que la apropiación económica de la técnica tiene de más ciego y objetivo, contra lo que la política tiene de más subjetivo y voluntario” (2011, p. 21).

De algún modo, es posible sostener que los extremos de este arco tensando entre proyecto y automatismo, están a la base de las reflexiones sobre el arte (pero también sobre el sentido, la escritura), la temporalidad y lo político que despliegan cada uno de los autores que nos proponemos recorrer. Prueba de ello es la necesidad que tanto Nancy, como Agamben y Rancière postulan de repensar lo contemporáneo a la luz de una crisis o, mejor, del “fin” de las representaciones progresivas y proyectivas de la temporalidad y la historia, así como también del sentido. El “fin del sentido de la historia”, desde Nancy (2002; 2003); el fin de la experiencia, de la tradición y su transmisibilidad en Agamben (2002; 2007); y el intento por desplazar el debate cronológico en torno a los modos de concebir la temporalidad (y las expresiones artísticas) que Rancière realiza bajo un pensamiento de regímenes diversos (2013), indican la necesidad de asumir los riesgos (políticos y teóricos)

de lo proyectivo y las dificultades que supone reclamar aún un sentido directriz o consumado en su significado o referente.

Lo que resta, en suma, es asumir que nuestro tiempo está signado por una errancia del sentido en la que la verdad ya no puede ser ni representable ni anticipable ya que se abre, en adelante, sobre una ausencia de fin y de fondo. Su surgimiento, entonces, supone necesariamente un gesto técnico que la haga posible: surge –si surge– como escritura, es decir, como saber de lo que no está hecho ni dado. Rancière, por caso, erige este devenir poietico del sentido como el dato clave, incluso como la máxima potencia emancipatoria de lo que denomina el “régimen estético”. Sin embargo, allí donde estaríamos tentados a festejar apresuradamente el campo ampliado de la ficción y la producción poietica del sentido, los tres pensadores insisten en la necesidad de sopesar dicha potencia poniéndola en relación con la máquina que la emula y nihiliza: la del capitalismo que disuelve y anonada todo sentido en la equivalencia general.

El triunfo global del imperio del poder técnico y de la razón económica pura es algo que ninguno de los tres autores, aunque desde abordajes diversos, ha dejado de señalar. Quizás, de los tres autores recorridos, sea Nancy quien se detuvo más expresamente en esta cuestión haciendo de la equivalencia general, es decir, de la convertibilidad absoluta de todo valor incalculable en valor moneda (representación fetichizada de la pérdida del valor), la signatura necesaria desde la cual pensar las diversas catástrofes de nuestro tiempo. Como sugiere en la *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*³ –libro de 2012– para Nancy, la equivalencia general signa en adelante una mutación general de toda la civilización: aquella que marca el comienzo de una “racionalidad técnica al servicio de fines inconmensurables con todo fin hasta allí apuntado, puesto que esos fines integran una necesidad de destrucción [...] enteramente concebida y calculada a la medida de un anonadamiento” (2012, pp. 25-6) en tanto lo que se somete bajo su poder no es sólo las vidas sino “la vida en sus formas, relaciones, generaciones y representaciones” (2012, p. 27).

3 Hasta donde tenemos conocimiento no circulan ediciones de este libro en español, razón por la cual realizamos la traducción de las citas correspondientes.

El “inconsciente tecnológico”, afirma, es hoy el tejido enredado de todos los seres al interior de un orden propio, relativamente autónomo, donde los fines y los medios no cesan de intercambiar sus roles: “los fines se revelan sin fin y los medios, a su turno, fines temporarios de donde se engendran nuevas posibilidades de construcción” (2011, p. 83). Y es en este punto, justamente, que la técnica y el nihilismo exponen su carácter reversible: “allí donde hasta aquí representábamos sobre todo una destitución de fines (valores, ideales, sentidos) se presenta más intensamente su multiplicación indefinida al mismo tiempo que su equivalencia y su sustituibilidad” (2011, p. 84). En la proliferación y transformación incesante que hurta al pensamiento la posibilidad de relacionarse con cualquier perspectiva última (ya sea la de la historia, la sabiduría, la salud, etc.) lo que se arriesga es no sólo toda posibilidad de pensamiento y sentido sino la existencia misma como fin en sí, expuesta como está a:

[...] una servidumbre por la cual nos sentimos esclavos de la técnica y de aquello que es su corolario manifiesto: el capitalismo en tanto que producción infinita de valor productible, intercambiable y susceptible de un crecimiento exponencial. El valor en tanto que valor monetario representa de algún modo a la naturaleza invertida: aquello que crece de sí mismo pero cuya realización se confunde con el crecimiento indefinido y sin floración ni fruto. (2011, p. 85)

Agamben, por su parte, deteniéndose en problematizar –en la línea de lo planteado por Debord– las consecuencias de lo que denomina el capitalismo en su fase espectacular, diagnosticó el modo como el sometimiento de la vida a la razón mercantil sustituye, en adelante, todo acontecimiento y pensamiento en primera persona por la contemplación de una esfera espectacularizada y separada del control de los hombres. Dicha espectacularización acabó por hurtar, afirma, toda posibilidad de experiencia práctica no sólo del tiempo histórico sino también del lenguaje que se revela, en adelante, indisponible. En este sentido, para el pensador italiano en la actualidad lo que ha sido separado del uso es no sólo la dimensión comunicante del lenguaje sino, sobre todo, su pura potencia medial que se expone sustraída en una representación vacía en la que el lenguaje repite su propia nada. Por otro lado, si bien Rancière (2010) discute este diagnóstico agambeniano y debordiano de lo “espectacular” insiste, sin embargo en la necesidad de pensar que vivimos actualmente en una “sociedad del cartel”, es

decir, en una sociedad que rechaza la apariencia (política, polémica y teatralmente construida) en pos de una ininterrumpida circulación de mercancías que cuentan por adelantado su contenido, que trabajan con emociones codificadas eliminando la singularidad y previendo los efectos a los que están destinadas.

En los tres autores mencionados, los dos extremos cartografiados por Badiou a la hora de pensar los resultados y desafíos que nos heredó el s. XX para repensar la relación entre arte, literatura y política, se exponen también en toda su complejidad. Sin embargo, frente al triunfo del automatismo de la razón económica, la opción parece ser menos un retorno a la afirmación voluntarista de un proyecto rupturista y fundante, que el intento por encontrar una brecha, otra vía de salida. Y es allí donde la imagen, entendemos, emerge en cada uno de ellos como procedimiento afirmativo que posibilita, al mismo tiempo, disputar y recomenzar de manera renovada el pensamiento de la relación entre literatura y política, más allá de esta dicotomía. Proponemos, entonces, detenernos brevemente en el modo como cada autor postula dicha noción articulándola con una preocupación política e histórica que hemos delimitado.

Entre equivalencia y violencia, la imagen, lo distinto en Jean Luc Nancy

En el horizonte del fin del sentido y del fin de la metafísica de la historia, la apuesta a la vez política y estética propuesta por Jean-Luc Nancy, se cifra en la necesidad de *performar*, escenificar y exponer una relación inequivalente con lo otro, custodiando la distancia y la diferencia del peligro que implica la insensata apropiación de la presencia (en la identidad, el exterminio o la equivalencia). En esta propuesta de recomenzar otra praxis del sentido (menos como construcción o destrucción que como contacto, tensión, torsión), la imagen ocupará un lugar privilegiado.

En *Au fond des images* (2003)⁴, específicamente, la imagen emerge como un procedimiento privilegiado para exponer una relación

⁴ Este libro no ha sido aún traducido en su totalidad al español, aunque sí circulan traducciones de algunos ensayos que lo componen. Es el caso por ejemplo de *La representación prohibida*, publicado como libro por Amorrotu (2007); de “La imagen: mimesis y méthesis” traducido por Julián Santos Guerrero para la revista *Escritura e Imagen* (2006); y también del ensayo “La

política inequivalente con lo dado y con el sentido. En este sentido, en el primer ensayo que compone este libro titulado “L’image – le distinct”, Nancy afirma simultáneamente que la imagen es lo distinto, lo que se distingue (lo que se distingue de las cosas y se indica como imagen) y que, a su vez, ésta se vincula a lo distinto, es decir, a aquello que está separado, puesto a distancia, sustraído: al “fondo” del sentido como potencia por anudar. Es decir, la imagen, eso inasible que está expuesto, sería una cosa que esencialmente se distingue de las cosas, en tanto se sustrae a su disponibilidad para el uso, consumo o apropiación y tampoco coincide ni con su forma, ni con su representación, copia o manifestación. Lo que la imagen expone, en cambio, es siempre algo más que la cosa, su identificación, su identidad o significación: muestra la cosa en su inequivalencia, en su singularidad que se sustrae al cálculo y a la apropiación:

la cosa *en* imagen es distinta de su ser-ahí en el sentido de *Vorhanden*, de su simple presencia en la homogeneidad del mundo y en el encadenamiento de las operaciones de la naturaleza o de la técnica. Su distinción es la semejanza que habita su semejanza, que la trabaja y que la perturba con un impulso de espaciamento y de pasión. Lo que es distinto del ser-ahí es el ser-imagen: no está aquí más que allá-abajo, a lo lejos (2014).

Según esta primera definición, la imagen se distingue de la cosa porque expone no su forma, no una presencia cerrada sobre sí sino un presentarse, un desprenderse del sentido mismo, justamente como una imagen. La “función-imagen” radica en la apertura de un *umbral* en el cual el sentido, es decir, aquello que se distingue incesantemente del anudamiento de las significaciones que hace posible, se expone próximo y distante a la vez:

La imagen no es idéntica a sí. Esencialmente se distingue de sí. La imagen es en todos sus aspectos la distinción. Se distingue de las cosas o de los vivientes, se distingue del fondo sin imagen del cual se desprende, y se distingue en tanto se designa a sí misma como imagen. La imagen dice siempre a la vez «soy eso, una flor», y «soy una imagen de flor, o una flor-imagen». No soy, dice, la imagen *de* esto o aquello, como si fuera el sustituto o la copia, sino yo *image o* esto o aquello, presento la ausencia, es decir el sentido. *Imageo* lo inimaginable del sentido. (2003, p. 127)

imagen, lo distinto” traducido por Gabriela Milone para la revista Caja Muda (2014). El resto de las citas han sido traducidas por nosotros para este artículo.

Según lo dicho, entonces, la imagen, toda imagen, es principalmente una fuerza y no una forma, un trazo que tira el sentido de la ausencia e indica su presentarse y que no consiste más que en ese trazo distintivo. No expone la cosa en sí y para sí sino que le disputa su presencia. Mientras que la cosa se contenta con ser, la imagen muestra que la cosa es y cómo es. En este sentido, la imagen es aquello que saca a la cosa de su simple presencia para ponerla en “pre-sencia”, en “prae-sencia”, en ser-delante-de-sí, vuelta hacia el afuera. No se trata de una presencia para un sujeto, o de una representación, sino de una presencia en sujeto o como sujeto: “en la imagen, o como imagen, así únicamente, la cosa -ya sea una cosa inerte o una persona- se pone como sujeto: ella se presenta” (2003, p. 46).

352

Pero, si no hay imagen sin la fuerza que demanda el hacer presente una ausencia, “si no hay imagen sin desgarrar de una intimidad cerrada o de una inmanencia, y si no hay imagen sin bucear en una profundidad ciega -sin mundo y sin sujeto- entonces hay que admitir que no solamente la violencia sino la violencia extrema de la crueldad rodea el borde de la imagen, de toda imagen” (2003, p. 52). Sin embargo, ello no implica que no podamos y debamos (esa es la responsabilidad del arte y del pensamiento) discernir la violencia tautológica que va de sí a sí, revelando su pura violencia en el efecto violentado, de aquella que se abre a un afuera y que al mismo tiempo dona esa apertura que no revela nada propiamente sino la pura posibilidad de la imagen, el sentido y la experiencia del mundo.

Entre la imagen de la violencia y la violencia de la imagen lo que marca la delgada diferencia que habrá que custodiar es ese no cierre sobre sí, esa apertura a lo distinto que “es, en el ser, el terremoto que abre la falla de la presencia” (2003, p. 51). Porque es justamente en esa falla, en ese trazo distintivo que separa y comunica, en el umbral mismo que la imagen abre como pasaje tensado en la inminencia que lo que se expone es una apertura donde resulta posible imagear un espacio-tiempo compartido y deseable. Operando mediante separación y distanciamiento, la imagen surge entonces como apertura, es decir, como el trazado de un acceso, un paso, un umbral que nunca termina de condensarse sobre sí misma.

Contra la reificación espectral, la imagen-gesto. Cairología y montaje

El intento por repensar una relación renovada entre lenguaje, arte, política y temporalidad en el contexto del triunfo de los fines y del capitalismo espectacular actual supone, para Agamben, abrir la pregunta por: ¿cómo sustraernos a la mera acumulación de la cultura?, ¿cómo otorgar al arte y al lenguaje un nuevo uso que exceda el mero goce estético, la impotente contemplación o el consumo?, y sobre ¿cómo recomenzar una experiencia política práctica y no alienada de la historicidad que dispute el modelo progresivo, homogéneo, lineal y continuo del tiempo y del conocimiento que ha acabado por hurtarla?

353

En el contexto de estas problemáticas, las indagaciones de Agamben en torno a la imagen (y su lectura) contribuyen a acercar una respuesta a las preguntas formuladas haciendo de ésta un procedimiento estético-político privilegiado para disputar una experiencia práctica de la historicidad y una relación no espectacular con el lenguaje. Es principalmente en *Medios sin fin* (1996) en donde Agamben se aboca a la tarea de recomenzar un pensamiento de las imágenes que les restituya (contra la reificación de la estética y los diversos abordajes arquetípicos y metahistóricos de las mismas) la dimensión esencialmente histórica y dinámica que les ha sido hurtada en la fase espectacular del capital. Recuperando los pensamientos de AbyWarburg, Walter Benjamin, GuyDebord y Gilles Deleuze, Agamben se propone continuar las reflexiones de este último en torno a la relación entre imagen y movimiento en el cine, para postular la imagen-movimiento como estatuto específico de las imágenes en general. Su apuesta es la de pensar las imágenes como gestos; esto es, menos como realidades autónomas que como fotogramas de una película que falta, como fragmentos de una constelación dinámica.

En esta línea, en un artículo titulado “Notas sobre el gesto”, Agamben (2001, p. 52) propone una primera definición de la imagen diciendo:

Toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dynamis* (como

en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). El primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria. Y mientras que la primera de ellas vive en un aislamiento mágico, la segunda se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte.

Para este pensador, el carácter dinámico de las imágenes que las sitúa en el umbral entre movimiento e inmovilidad, en la vacilación entre el gesto y su reificación, se encuentra en estrecha relación con el dinamismo temporal en tensión que éstas custodian. Ya que, como lo afirma en *Ninfas* (2010, p. 32), las imágenes-gestos “son cristales del tiempo”: “anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes”. Ese movimiento oscilante entre lo que ha sido y las posibilidades de despliegue futuro que conservan es el dinamismo que se encuentra constantemente amenazado de ser inmovilizado en el símbolo o en los espectros. Y es justamente esa detención, esa pacificación de su potencia práctica, la que Agamben intentará conjurar rescatando, de la mano de Warburg, un pensamiento de la vida de las imágenes. La supervivencia de las imágenes sobre la que Agamben intenta atraer la atención es no sólo fisiológica (ellas perduran en la retina incluso en ausencia del objeto que las ha generado) sino sobre todo histórica. Supervivencia que depende -para no quedar fijadas como espectros ni que su pasaje fugaz como un relámpago se desvanezca sin haber sido siquiera percibido- de una operación de lectura que la custodie, que pueda ver aquello que “intenta alcanzarnos y no puede”, que logre en suma entablar una relación contemporánea con su sentido. Así como el cinema o el taumatropo deben:

conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma forma el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían. La supervivencia de las imágenes no es, en efecto, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico. (2010, pp. 26-7)

En *El tiempo que resta* (2006, p. 138), Agamben afirma compartir con Benjamin la certeza de que imagen es “todo aquello (objeto, obra de arte, texto, recuerdo, documento) en lo que un instante del pasado y un instante del presente se unen en una constelación, en la cual el

presente debe saber reconocerse como significado en el pasado, y en la que este pasado encuentra en el presente su sentido y cumplimiento”. Siendo que lo que hace a la imagen es, sobre todo, un encuentro entre los tiempos, la condición de posibilidad de su existencia depende de una operación de lectura y percepción que haga posible una relación contemporánea entre ellos. Si esto no sucede, si el presente no logra reconocerse en la temporalidad anacrónica que la imagen porta y si ella no llega a ser legible, cognoscible en el ahora de su aparición, su vida se habrá perdido para nosotros condenada a vagar como un espectro al que contemplamos sin poder entenderlo.

Evitar su disolución espectral depende, entonces, de una tarea: trabajar caírológicamente con las imágenes para actualizar prácticamente su potencia en el presente, entablar una relación contemporánea con el dinamismo temporal que se cifra en ellas, llevar a cabo, en suma, una operación de lectura en la que “el pasado [...] que parecía en sí sellado e inaccesible, se ponga de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelva a hacerse posible” (2010, p. 27). Así como la citación a la orden del día aparece como un modo privilegiado de abrir una relación contemporánea con el pasado (suspendiendo el contexto del cual la cita es extraída -y con ello su autoridad y garantía de significado- y haciendo del elemento citado un fragmento dinámico capaz de ser prácticamente desarrollado en el presente), de manera análoga, en el plano de la imagen, el procedimiento privilegiado para operar con ellas será el montaje. Como la citación caírológica, el montaje en tanto procedimiento estético adquiere en el pensamiento de Agamben un estatuto político para operar no sólo sobre las imágenes sino sobre la historia que se cifra en ellas, o, mejor, que con ellas se abre como posible. Ambos procedimientos permiten disputar la experiencia del tiempo y del conocimiento como continuum lineal y homogéneo, abriendo espacio a una relación intempestiva, a un encuentro entre tiempos y elementos heterogéneos en la que el sentido se encuentra garantizado no por un orden cronológico sino por una exigencia histórico-política del presente.

Por esta razón, no llama la atención que en un breve artículo dedicado al cine de Debord, Agamben (2011) insista en la necesidad de explorar la potencia estético-política del montaje como procedimiento privilegiado de trabajo de lectura de y con las imágenes, de producción

y de recomienzo del sentido. En esta línea, en dicha intervención, Agamben se propone problematizar las dos operaciones centrales que hacen a la especificidad del montaje, operaciones que, entendemos, invitan a ser pensadas más allá del cine como claves de esa lectura necesariamente histórica que el filósofo demanda para atender a las imágenes-gestos en general: éstas son la repetición y la detención.

La repetición que aquí está en cuestión, sugiere, no implica un mero retorno a lo idéntico, no repite sin más lo ya hecho ni repone lo mismo como tal. “La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que encierra, es el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. La repetición de alguna forma restaura la posibilidad de lo que fue, y posibilita paradójicamente algo nuevo” (2011). De manera análoga a la memoria involuntaria que Agamben recuperaba para pensar el polo dinámico de la imagen-gesto, la repetición que produce el montaje, afirma, no nos brinda el pasado que repite tal cual fue, sino que recomienza lo que en él sobrevive como incumplido y que sólo puede ser actualizado de acuerdo a una exigencia del presente. Al hacerlo, el montaje transforma lo consumado en un campo de posibles que contiene virtualmente la potencia de ser desplegados en el futuro, disputando, así, el orden de los tiempos que, concebido como continuum lineal y homogéneo ubica el pasado en el orden de lo que ya fue (en la doble valencia que ha adquirido esa expresión en nuestra lengua, no sólo como lo ya sido sino sobre todo como lo caducado, vencido).

En ese movimiento, entonces, el montaje realiza su gesto profanatorio ya que, de manera contraria a lo que hacen los medios de comunicación en el régimen espectacular, éste dirige su estrategia menos a exponer lo acontecido que a abrir un uso libre de la potencia que las imágenes custodian. Mientras que “lo que siempre encontramos en los medios son los hechos, lo que ha sido sin su posibilidad, es decir, sin su poder: nos dan un hecho ante el cual no tenemos ningún poder sobre el pasado” (2011), el montaje, en cambio, al operar por repetición, repone una cierta posibilidad en torno al pasado, impugnando su carácter de hecho consumado.

La detención, el otro procedimiento privilegiado del montaje, es la operación, sugiere Agamben, mediante la cual el cine se aproxima a la poesía en tanto emula el único procedimiento específico que permite

delimitar lo poético: la cesura y el encabalgamiento⁵. Tanto en el cine como en la poesía, la detención refiere menos a una pausa cronológica que a una no-coincidencia, a un diferimiento o vacilación entre el sonido y el sentido. Y, en esa detención, afirma Agamben, lo que se expone es el puro medio, la pura potencia de la lengua desde siempre escindida entre lengua y discurso, lo semiótico y lo semántico, constitutivamente atravesada por una fractura que hace posible, justamente, en esa no coincidencia que la historia sea.

Al operar sobre la cesura que expone, antes que un significado o una representación, lo que hace posible que la exposición y la significación tengan lugar, al trabajar en esa tensión cargada que indica el umbral entre movimiento y detención, la imagen-gesto y la poesía, indican que su campo de pertenencia excede a la estética (ese modo de entender el arte desde la contemplación y la fruición del espectador) para inscribirse de lleno en el orden de la ética y de la política, es decir, en la esfera de la acción. Pero una acción que no se dirige necesariamente a producir algo o a afirmar lo ya hecho como un fin en sí. En la repetición e interrupción operada tanto por la imagen-gesto cuanto por el montaje y la poesía, lo que se expone además es la pura medialidad, el medio sin fin: aquella potencia común que no es un hecho (ningún fundamento natural, ninguna significación necesaria) sino un campo de posibles siempre pronto a ser desplegado, repetido y puesto en variación.

En esa relación, entonces, imagen y poesía exponen, aunadas, la máxima potencia del arte que consiste en su posibilidad de crear y descrear, en la que lo que importa es no sólo crear algo nuevo sino ser capaces de des-crear lo real para abrir, con ese gesto, un nuevo orden de lo posible capaz de ser recommenzado. Custodiar esa posibilidad implica necesariamente saber profanar el puro medio que la habilita, esa potencia que no desaparece en el acto de la expresión,

5 Tanto en *Idea de la prosa* (1989), como en *El final del poema* (2016), Agamben afirma que: “la poesía no vive sino en la tensión y la escisión (y, por tanto, también en la virtual interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la serie semiótica y la semántica” (2016, p. 249). Para Agamben, dicha demora, dicha detención y tensión entre lo métrico y lo sintáctico, el sonido y el sentido, es lo único que permitiría definir lo poético como tal; siendo al mismo tiempo lo que hace posible que exista una singular relación entre lo poético y el medio de la lengua en la que ésta “consigue al fin comunicarse a sí misma sin permanecer no dicha en aquello que dice” (2016, p. 258).

sino que sobrevive –o supervive– virtualmente más allá de lo hecho. Allí donde el capitalismo espectacular no hace más que exponer imágenes y palabras que ya no pueden ser usadas sino impotentemente contempladas, la imagen-gesto en su dinamismo vuelve a exhibir el medio, lo más común, la pura potencia del lenguaje que en su radical falta de fundamentos abre, cada vez, la palabra, la imaginación y la historia como tarea.

Jacques Rancière: herejías de la imaginación política en el régimen estético

358

En una época “en la que se extienden el «nihilismo revisionista» y «el rumor desencantado del fin de la historia»” (2011, p. 33), la propuesta de Rancière invita a pensar que la posibilidad de recomenzar política y poéticamente nuestro presente se encuentra estrechamente ligada a la de imaginar y ficcionalizar. A la posibilidad, en suma, de recuperar, como afirma en *El reparto de lo sensible* (2009), la potencia de la lengua para producir un montaje de palabras e imágenes, para construir con ello heterotopías más que utopías, para reconfigurar lo perceptible y lo pensable bajo un nuevo régimen de significación que haga posible el diseño polémico de otro paisaje de lo sensible (cfr. 2009, p. 52). En esta estela se tratará de asumir, como afirma Didi-Huberman (BADIOU *et al*, 2012, pp. 46-7), que “la imaginación es política” y “recíprocamente, que la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar” así como tampoco del trabajo de la ficción que pone en relación las imágenes produciendo rupturas en el tejido sensible y entablando relaciones novedosas entre éstas y los afectos que movilizan.

En este sentido, los diversos libros en los cuales Rancière se detiene a abordar la problemática de la imagen coinciden en su resistencia a pensarla como el doble de una cosa o como un mero simulacro engañoso o ilusorio frente al cual los espectadores permanecerían pasivos o idólatras. En *El destino de las imágenes* (2011) así como también y, sobre todo, en *El espectador emancipado* (2011) Rancière desarrolla su teoría sobre esta noción distanciándose, por un lado, de las críticas del espectáculo que partirían de una idea de la verdad deudora del régimen mimético platónico que la concibe como no-separación denunciando, en su nombre, el engaño de las

apariencias y la pasividad del espectador; y, por el otro, de los teóricos de lo irrepresentable que asocian su crítica de la imagen a la querrela religiosa contra la idolatría operando un desplazamiento que va de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, sin más.

A distancia, entonces, de las dualidades que oponen la realidad a las imágenes y la verdad a las apariencias, en el régimen estético de las artes, las imágenes ya no podrán seguir siendo pensadas como reproducción de una cosa ni tampoco, como otrora la considerara la retórica en el régimen representativo, como “expresión codificada de un pensamiento o un sentimiento” (2011, pp. 51-2). Las imágenes del arte son, en cambio, operaciones que producen distanciamiento y desemejanza; relaciones complejas entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho; diferencias que no pertenecen a ningún medio técnico específico ya que su potencia radica, justamente, en el entrelazamiento de diversos regímenes de expresión sin una relación definida que garantice su eficacia o su interpretación. Para decirlo con sus palabras, en el régimen estético del arte “la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes son primero que nada operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra ‘Imagen’” (2011, p. 27). Por eso, como para Nancy y Agamben, para Rancière las imágenes tampoco son exclusividad de lo visual. Como lo afirma en *El destino de las imágenes* (2011, p. 28):

Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora.

Para Rancière, la potencia de las imágenes estéticas oscila entre dos funciones diferentes que hacen que se la pueda considerar, paradójicamente, como un “habla muda” (2011, p. 34) que viaja “permanentemente entre el jeroglífico y la presencia desnuda insensata” (2011, p. 35):

El habla muda se entiende en dos sentidos. [Por un lado,] el habla muda es entonces la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en un cuerpo, las marcas directamente grabadas por su historia más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca.

Pero en el segundo sentido, el habla muda de las cosas es, por el contrario, su mutismo obstinado.

Entre cifra y testimonio de una historia legible en las formas visuales, por un lado, y presencia sensible bruta que interrumpe toda significación con su presencia obtusa, por el otro, las imágenes estéticas afirman, así, una doble potencia. Duplicidad que ya no remite, como quería Roland Barthes (2008) a un tipo singular de fotografías en las que era posible divisar lo que el autor nombró con las nociones de *studium* y *punctum*, sino que se hace extensivo a una característica de las imágenes del arte del régimen estético sin más.

360

Esta doble potencia de la imagen no sólo modifica el estatuto de la noción, sino también su régimen de inteligibilidad, es decir, el modo como éstas se prestan a ser leídas, interpretadas. En *El espectador emancipado* Rancière dedica un apartado completo a problematizar lo que denomina la “pensatividad de la imagen” (2011, p. 105) pensatividad que, paradójicamente, no consiste en una supuesta capacidad que tendrían las formas de traducir correctamente lo pensado a lo visual sino, por el contrario, en que la imagen se encuentra –como las obras de arte del régimen estético en general– compuesta de un *pensamiento no pensado*, que excede las intenciones del autor, y se presta, por tanto, a una aventura poética de lectura activa por parte del espectador.

Desde esta perspectiva, la noción de “pensatividad” como la de “habla muda” hacen de la imagen un lugar de encuentro de fuerzas heterogéneas, un tercer término que impide, por tanto, optar entre actividad y pasividad, inaugurando un espacio de igualdad, en lo que a la producción de sentido respecta, entre el artista y el espectador o lector. De este modo, la concepción de Rancière logra, al decir de Federico Galende (2012, p. 115), “situar una idea de emancipación al interior de un proceso de las imágenes respecto de las cuales nadie está facultado para apropiarse un último sentido”.

En tanto alteraciones sensibles que intentan hacernos experimentar la textura de un acontecimiento cuya visibilidad y

capacidad de afección permanecía forcluída hasta entonces, las imágenes son operaciones capaces de figurar y desfigurar los pueblos, de “crear *con* la historia y *a pesar* de ella” otras historias posibles volviendo accesible a los sentidos algo que no tenía sentido, volviendo sensible (y volviéndonos sensibles) “a algo de la vida de los pueblos –a algo de la historia– que se nos escapaba hasta entonces pero que nos concierne directamente” (DIDI-HUBERMAN en BADIOU *et al*, 2014, p. 100).

Del mismo modo la ficción, para Rancièrre (2011, pp. 66-7), tampoco es:

la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.

La ficción, en tanto procedimiento singular de producción, se expone como el trabajo que construye formas inteligibles a partir de lo sensible, ligando “efectos a causas y acontecimientos a significaciones” (RANCIÈRE, 2014, p. 36). Desde el pensamiento de este autor, la ficción se comprende, entonces, como un procedimiento poético que construye “reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos” (RANCIÈRE, 2009, p. 49) manifestando, al mismo tiempo, su necesidad y su verdad. Porque finalmente, tal y como afirma el filósofo francés:

El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones. Esta creación es el trabajo de la ficción, que no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora. (RANCIÈRE, 2011, p. 102)

En este sentido ficción e imaginación ya no podrán considerarse como procedimientos artificiosos que se oponen a lo real ya que, por el contrario, ambos lo toman por objeto construyendo, mediante sus

procedimientos, un espacio en el que se anudan de modo polémico lo visible, lo decible y lo factible, multiplicando el sentido común y creando un paisaje de lo sensible que no se presta a ningún cálculo determinable. En el régimen estético lo real debe ser imaginado para ser sensible y ficcionado para ser pensado según un montaje que lo vuelva a la vez comprensible y necesario. Porque, tal y como se afirma en *El espectador emancipado* (2011, p. 77):

no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí [...] Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico.

Porque la ficción no se opone a lo real sino que emerge como una manera singular de configurar la realidad como tal, es decir como *real*, como afirma una vez más Rancière en su intervención sobre la “Política de la ficción” (2014, p. 36):

siempre hay que hacer ficción para decir: he ahí lo que está dado, la realidad que vemos y sentimos. He ahí las causas de esto dado, la manera en que estas cosas están vinculadas y producen un sentido de conjunto. He ahí la manera en la que pueden o deben cambiar, los futuros que este estado de cosas autoriza o prohíbe. [...] La pretendida elección de lo real contra lo imaginario, o de lo posible contra lo imposible, es siempre, de hecho, la elección de un real contra otro, de un posible contra otro.

El régimen representativo de las artes había, con Aristóteles, separado ya la idea de ficción de la de falsedad, proponiendo que fingir no es producir señuelos sino formas inteligibles. La revolución estética vuelve, a su vez, solidarias la razón de los hechos y la razón de las ficciones proponiendo un nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica que indistingue tendencialmente “la razón de los agenciamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción de la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social” (2009, p. 46), haciendo que su valor de verdad dependa de un mismo régimen de sentido. Pero aun cuando imaginación y ficción

ya no puedan ser remitidas sin más a los confines de la ilusión o la falsedad:

No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y los analistas de la realidad social. (2009, p. 48)

Tal y como lo plantea en *El tiempo de la igualdad* (2011), ficción e imaginación son los procedimientos encargados de construir con su entramado los acontecimientos como acontecimientos, esto es, al decir de Rancière (2011, p. 60), como aquello que no coincide consigo mismo:

363

Hay acontecimiento, la historia sucede (en el sentido en que suceden cosas) en la medida en que el ser humano es un ser no contemporáneo consigo mismo. Suceden acontecimientos porque hay diferentes tiempos que se entremezclan y chocan, suceden acontecimientos porque hay futuro, futuro en el presente, porque hay también presente que se repite en el pasado, porque hay temporalidades diferentes en un mismo tiempo... Ahora bien, no se puede dar cuenta de todo esto si no es asumiendo la narración como lo que es, a saber: hacer una verdad de lo que no es idéntico a sí. En lugar de utilizar el tiempo como principio de identidad, la narración, cuando se construye, debe construir el tiempo de su acontecimiento.

Porque tan solo una verdad que no se adecua sin más a sus condiciones de posibilidad puede, por ello, escapar a la tautología que condena lo imposible a lo imposible (RANCIÈRE, 2011, p. 93). Y del mismo modo, tan sólo un procedimiento que se aventure a trazar nuevas relaciones de lo sensible combinando diferentes tipos de huellas, imágenes y signos, para pensar de otro modo nuestra historia (historia, por lo demás, cuyo “hacer”, caídos los grandes personajes y héroes encargados de su trazado, se encuentra ahora en manos de cualquiera que se proponga imaginarla y ficcionarla haciendo uso del poder común de la lengua) podrá trazar así un nuevo recomienzo del paisaje de lo sensible.

Desde el momento en que las imágenes ya no se oponen a las palabras sino que coinciden ambas en tanto formas de redistribución

de lo sensible que crean un cierto sentido común y un cierto sentido de realidad trazando relaciones novedosas entre los signos escritos de lo que hay, imaginar y ficcionar será también proponer una *lectura* que afirme su politicidad desacatando el reparto policial de los lugares, los cuerpos y sus discursos. Y si de lo que se trata es ya no de explicar el mundo o de representárselo sino de producir nuevas experiencias con él, la filosofía y la literatura no podrán quedar separadas. Figurar y desfigurar la historia, imaginar otros modos posibles, proponer una *lectura* polémica de lo real, será sobre todo *escribir*. Adoptar, como propone una vez más Didi-Huberman (BADIOU *et al*, 2014, p. 93) a propósito de Rancière, una *posición literaria*, una posición ética, crítica y estética para batallar en el vasto campo común de conflictos que es la lengua.

364

Se tratará, entonces, de explotar la potencia de igualdad e indiferencia que, en el régimen estético, hizo de la escritura un campo democratizado por la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados. Escribir, des-asignar las palabras a los cuerpos, volver indecible esa relación será también construir de un nuevo modo el espacio de lo común, recomenzar el paisaje de lo sensible y de lo posible suspendiendo cualquier remisión obligada a un referente que garantice la orientación de su sentido. Recomenzar lo sensible y la historia será también, entonces, efectuar, mediante la imaginación y la ficción, el trazado de una herejía, esto es: de “una vida separada de ella misma por la palabra” (RANCIÈRE, 2011, p. 45); por una palabra que no se erige como expresión de un estado sino como el libre “ejercicio de una capacidad de ligar el presente y el no-presente en el pensamiento” (RANCIÈRE, 2011, p. 46). Recomenzar escribiendo, adoptar una *posición literaria* para afirmar, una y otra vez, la impropiedad del poder común de la lengua y del pensamiento, la potencia de la imaginación para volver sensible y de la ficción para hacer de lo sensible algo verdadero, necesario e inteligible, es decir: posible.

Hacia una lectura taumatrópica: entre la función-frase y la función-imagen

Si es posible sostener entonces que la imagen constituye un operador estético potente desde donde volver a articular hoy la relación

entre arte, literatura y política; un tercer término para pensar una política propia de lo literario que se sostenga más allá de la representación, más allá de la instrumentalización de un proyecto político por venir pero también más allá del mero abandono al automatismo nihilizante de la técnica y capital, queda por pensar aún una propuesta de lectura acorde al régimen imageario que subyace en el pensamiento de los tres filósofos recorridos. Una lectura que busque actualizar la potencia oscilante de la relación entre imagen y texto⁶, que haga que lo literario mismo se vuelva “materia de imagen” y no mero medio de exposición de formas, contenidos o significaciones codificadas; una lectura atenta, en suma, a la fuerza dinámica de la imagen capaz de custodiar la distancia y la desemejanza que se abre con ella.

365

Siguiendo el diagnóstico que hemos delimitado, diagnóstico que indica que donde el sentido ha perdido su dirección y la historia su teleología no queda más que ensayar modos de anudar el lazo no presupuesto del sentido, de hacer y producir sentido en esta gran parataxis, deberemos pensar la lectura como una práctica de producción de sentido que opera articulando discursividades heterogéneas y abrevando en la potencia vinculante de lo desvinculado (intentado establecer, como dijera Rancière (2011, p. 73), “la relación exacta entre dos puntos lejanos capturados en su distancia máxima”) sin ocultar, sin embargo, la operación misma que traza el nudo. Operación que como dijera Agamben siempre es realizada por un sujeto histórico situado en un presente que signa también las posibilidades e imposibilidades del *presentarse* de los textos, de los potenciales encuentros entre la lectura y lo leído. Porque incluso si asumimos como *a priori* (y como deseo) la imposibilidad de cierre de la lectura, su tarea necesariamente abierta, sabemos también que la opción no es no puede ser no arriesgar una interpretación, porque es justamente allí, en la pérdida del sentido del sentido y de la medida que garantizaba su inteligibilidad, en donde

⁶ Nancy sostiene que la imagen está siempre abierta a una relación quiasmática, oscilante con el texto, en la que la imagen se muestra al texto y el texto a la imagen y la potencia de esa relación se actualiza en la mirada y la lectura. Imagen y texto, cada uno en (y como) el límite del otro, conforman el horizonte de la interpretación: “interpretar es eso: es configurar una intensidad e intensificar una figura” (2003, p. 131). Producir un umbral en el texto, detener en una imagen el trenzado en curso del sentido, exponer su tejido, hacer hablar la imagen e imagear el habla, dar a ver su textura, su espesor y su relieve, eso es para Nancy interpretar: producir un reenvío de uno al otro custodiando lo que oscila entre ambos sin coincidir plenamente con ninguno.

radica la máxima potencia de nuestra época pero también su máximo riesgo.

Para Rancière (2011) son dos los polos que amenazan con anular la potencia positiva de lo paratáxico: la esquizofrenia y el consenso. Dos modos, en suma, en los que se expone nuevamente el imperio de la equivalencia general, de la sinonimia que opera ya sea por sedimentación significativa unívoca y tautológica o por pulverización nihilista de todo sentido o valor inequivalente. En esa encrucijada, la apuesta de Rancière, como la de lo *oscilante* en Nancy y la del montaje en Agamben, entendemos, arrojan luz para pensar otro modo de trabajo con los textos literarios. Desde los aportes de estos pensadores y de manera próxima al montaje podemos pensar la lectura como una operación tendiente a producir una medida estética, un sentido, custodiando, al mismo tiempo, la potencia de lo *structivoy* de lo paratáxico, del sin-medida de las significaciones y materialidades de lo común. Rancière le da el nombre de “frase-imagen” a la operación que nosotros proponemos recuperar para pensar la interpretación de lo literario, en la conjunción disyuntiva de ambas funciones. Es decir, interpretar anudando la *función-imagen*, que atiende a (al tiempo que produce, intensifica y configura) la fuerza disruptiva e intempestiva de una imagen –aquella desemejanza que trabaja todo signo, todo texto, toda obra en su interior–, a la *función-frase* que busca encadenar, trazar relaciones entre los signos, ligar efectos a causas para producir un sentido de lo que no es idéntico a sí. El gesto de la lectura que proponemos, entonces, deberá intentar sostenerse en ese movimiento deteniéndose, por momentos, en aquellas imágenes que exponen una intensidad inusitada que impugna el cierre de la obra o de un texto sobre una significación establecida y, en otros momentos, en el intento de componer lo leído, de trazar relaciones y proponer un sentido convocando, para ello, otros textos literarios, críticos o filosóficos, más allá de la especificidad que les otorga su campo disciplinar.

Leer lo literario en esa oscilación, en el anverso y reverso que configuran la imagen y el texto emulando, en la lectura, el dinamismo del taumatropo que hace posible distinguir una cara de otra al tiempo que jugar con sus supervivencias para superponerlas y figurar un tercer sentido, permitirá, en el mejor de los casos, otorgarle otra vida (o sobrevida) a los signos que lo entretejen: tomarlos por imágenes y

volverlos a representar en un escenario diferente, con ese estrabismo extraño que nos emparenta, como dijera Barthes (2008, p. 112), “con los hacedores de sombras chinescas, que muestra a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo cuya silueta simulan”. Una manera, en suma, de empatizar con el modo mismo en que lo literario se escribe exponiendo al mismo tiempo lo que muestra, el medio del lenguaje en que lo hace y el procedimiento con el que traza ese pasaje. Ya que es, en ese pasaje que, entendemos, lo literario afirma su máxima politicidad. Una política propiamente literaria que no coincide sin más con la transmisión de contenidos previamente existentes sino con el modo específico en que logra dinamizar esa relación frase-imagen para disputar el orden sedimentado de lo dado recomenzando otras imágenes, otros sentidos, otros usos de los cuerpos, de los tiempos y de la lengua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

_____. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2001.

_____. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrman. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *El tiempo que resta. Un comentario a la carta a los romanos*. Trad. Antonio Piñero Sáenz. Madrid: Trotta, 2006.

_____. *Infancia e Historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

_____. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010.

_____. *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

_____. "Repetición y detención sobre el cine de GuyDebord". Disponible en: <goo.gl/V2SVvD>. 2011.

_____. *El final del poema*. Trad. Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.

BARTHES, Roland. *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 2008.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011.

_____. *¿Qué es un pueblo?*. Trad. Cecilia González y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre De Place. Caracas: Monte Ávila, 1970.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Madrid: Observaciones filosóficas, 1967.

GALENDE, Federico. *Rancièrè. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. J. C. Moreno Romo. Barcelona: Antrophos, 2002.

_____. *El sentido del mundo*. Trad. J. M. Casas. Buenos Aires: La

Marca, 2003.

_____. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. P. Perera Velamazán. Barcelona: Paidós, 2003.

_____. *Au fond des images*. París: Éditions Galilée, 2003.

_____. “La imagen: *Mimesis & Métexis*”. En: *Escritura e imagen*, Vol. 2, pp. 7-22, 2006.

_____. *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. París: Éditions Galilée, 2012.

_____. *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Trad. Marie Bardet y Valentina Buló. Buenos Aires: Quadrata, 2013.

_____. “La imagen, lo distinto” Trad. Gabriela Milone. En: *Revista Caja Muda* 6, 2014.

_____. *El arte hoy*. Trad. C. Pérez López y D. Álvaro. Prometeo: Buenos Aires, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2009.

_____. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

_____. *Momentos políticos*. Trad. Gabriela Villalba. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

_____. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2011.

_____. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca, Luda Vogelfang y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. *El destino de las imágenes*. Trad. M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

_____. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Trad. Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder, 2011.

_____. *Figuras de la historia*. Trad. Cecilia Gonzalez. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

RESUMEN:

En este trabajo proponemos realizar un recorrido por el pensamiento de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière en un intento por pensar la imagen como un operador estético potente desde donde volver a articular hoy la relación entre literatura y política más allá de las opciones dicotómicas entre proyecto y automatismo del capital y a distancia del régimen de la representación. En un segundo momento proponemos pensar un modo de lectura de dicha relación acorde al régimen imaginario del sentido propuesto.

Palabras Claves: Imagen; política estética; Jean-Luc Nancy; Giorgio Agamben; Jacques Rancière.

ABSTRACT:

In this paper, we aim to explore the thought of Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben and Jacques Rancière in an attempt to postulate the image as a powerful aesthetic operator from which it is possible to re-articulate, today, the relationship between literature and politics beyond the dichotomy between project and automatism and at a distance from the regime of representation. In a second moment, we suggest a way of reading this relationship according to the proposed imagery regime of meaning.

Key Words: Image; aesthetic politic; Jean-Luc Nancy; Giorgio Agamben; Jacques Rancière.