

Literatura, historia y política

La teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière

Alejandro Romagnoli

La teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière

En 1947 Jean-Paul Sartre publicó *¿Qué es la literatura?*, influyente ensayo que es necesario tener presente para comprender *El grado cero de la escritura*, publicado en 1953 (algunos de cuyos apartados aparecieron en *Combat* en 1947 y 1950): Barthes, aunque no menciona el libro de Sartre (sí menciona su faceta de novelista y la revista *Tiempos modernos*), ensaya nuevas formas de reflexión sobre la historia de la literatura a partir de la concepción sartreana¹. También es preciso tenerlo en mente para aprehender las ideas de Jacques Rancière; *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, de 1998, se abre señalando la sabiduría de Sartre de no contestar la pregunta que medio siglo después –dice– nadie se atreve a plantear. Más allá de sus diferencias, los trabajos de Barthes y de Rancière comparten una misma inquietud por el carácter histórico de la literatura. Volver sobre ellos, ponerlos en diálogo se nos figura tarea pertinente en un momento en que la

¹ En la biografía intelectual *Barthes*, Jonathan Culler señala que aquel afirmó en una entrevista de 1971 que con *El grado cero de la escritura* intentaba "marxistizar el compromiso sartreano" (citado por Culler, 1987: 34). Pero Culler desconfía: en esa entrevista Barthes también afirmaba no haber oído hablar de Maurice Blanchot, aunque lo cita en el libro. De todas maneras, *El grado cero de la escritura* debe o puede ser leído como una respuesta a Sartre. Es lo que hace el mismo Culler: "Barthes comienza [...] combatiendo la noción sartreana de que el lenguaje políticamente efectivo es directo, transparente, literal" (Culler, 1987: 30).

discusión sobre el estatuto actual de la literatura es tema frecuentado por la crítica y la teoría literarias. Para esto, examinaremos en qué medida es posible hablar de similitudes y diferencias entre sus concepciones teórico-críticas² a partir de algunas preguntas fundamentales: qué es y cómo historizan los autores aquello que llaman literatura³, cuál es su relación con la política, con el conjunto de problemas que les da origen, de qué manera funciona la teoría literaria en cada caso⁴.

Literatura y política

La relación entre la literatura y la política es el punto clave alrededor del cual comenzar a vincularlos. En la concepción sartreana del compromiso del escritor (que debe hacer lo que la literatura es: tomar posición porque está irremediablemente situado) es clara la naturaleza del vínculo: la voluntad del escritor.

Es justamente este tipo de vínculo el que problematiza Barthes (y el que desplazará Rancière medio siglo después), porque para Barthes en 1953 es la escritura⁵ lo único que el escritor elige. A diferencia de la lengua, "objeto social por definición, no por elección" (Barthes, 2003: 18), y del estilo, objeto

² Si, afirma Miguel Vitagliano a partir de las definiciones del maestro de ajedrez Tartakower, la crítica es táctica (lo que hay que hacer cuando hay algo que hacer) y la teoría estrategia (saber qué hacer cuando no hay nada que hacer), "[...] solo una mirada desatenta [...] creería que cada una corre su propia suerte por separado entre escaques y trebejos" (Vitagliano, 2011: 134). Creemos que este vínculo en última instancia inescindible de la teoría y de la crítica se verifica especialmente en las obras de los autores que aquí nos convocan; por eso preferimos calificar sus ideas como "teórico-críticas".

³ Como el sentido de las comillas se plantea conjuntamente con el objeto del libro, Rancière decide no colocarlas cada vez que escribe la palabra "literatura" (Rancière, 2009: 13). Adoptaremos su criterio.

⁴ Si bien por el corpus seleccionado no articularemos nuestro análisis a partir de la categoría de autonomía, para el lector será evidente su presencia entre líneas. Para una historia del concepto, véase *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, de Marcelo G. Burello.

⁵ Es importante retener la fecha, ya que Barthes formuló distintos conceptos de escritura. Tendremos ocasión de volver sobre el tema cuando nos detengamos en la "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del *Collège de France*, pronunciada el 7 de enero de 1977".

que nace del cuerpo y del pasado del escritor (Barthes, 2003: 18), la escritura es una función: "En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete" (Barthes, 2003: 21). Es imposible no advertir en sus palabras la discusión con los planteos de Sartre: "Para el escritor no se trata de elegir el grupo social para el que escribe [...]. Su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura, no de extenderla" (Barthes, 2003: 23).

Por un lado, entonces, Barthes restringe la posibilidad del compromiso únicamente a la escritura. Por otro, y este aspecto no es menos importante, no pone el acento en la libertad del escritor, como sí lo hacía Sartre: las escrituras no son formas intemporales, sino posibilidades asequibles históricamente, y es eso lo que, en definitiva, le interesa: las Formas que impone la Historia (para decirlo con estilo barthesiano)⁶.

Pensar la relación entre la literatura (y el arte en general) y la política en la obra de Jacques Rancière es entrar de lleno en su pensamiento. Como veremos, no se trata de dos entidades diferentes que interactúan, sino en el fondo de una misma cosa: formas de reconfigurar la experiencia común de lo sensible. La expresión "política de la literatura" (que da nombre a un breve pero importante ensayo que sintetiza buena parte de sus ideas sobre el tema) implica que la literatura hace política en tanto literatura. Así lo expresa acerca del arte en su conjunto:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivización política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que

⁶ "La Historia se presenta entonces frente al escritor como el advenimiento de una opción necesaria entre varias morales del lenguaje –lo obliga a significar la Literatura según posibles de los que no es dueño" (Barthes, 2003: 12).

opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa" (Rancière, 2011c: 65-66).

Para Rancière, la literatura –o el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir– tal como se constituye hacia fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX hace política porque une lo decible y lo invisible, las palabras y las cosas de una nueva forma, diferente a la propia del régimen de las Bellas Letras.

Historia de la literatura

Es la historia, entonces, un término insoslayable para pensar la relación entre la política y la literatura. Y, autores franceses, Barthes y Rancière historizan lo que llaman literatura a partir de la tradición francesa⁷. Ambos plantean que la literatura (veremos qué entiende cada uno por tal) se abre paso complejamente frente a una realidad que plantean como homogénea y poco problemática: la escritura clásica en el caso de Barthes, el régimen⁸ de escritura propio de las Bellas Letras en el caso de Rancière.

Para Barthes, en esta "Introducción a lo que podría ser una Historia de la Escritura" (Barthes, 2003: 15), la literatura se termina de constituir como objeto con Flaubert, es decir, cuando se rompe definitivamente con la escritura clásica que fue hegemónica (la palabra es nuestra) en Francia desde el

⁷ Rancière muestra la tensión de los principios contradictorios de la literatura en Flaubert, Mallarmé y Proust. Antes aclara en una nota al pie: "Tres autores franceses, entonces: este libro carece de toda vocación enciclopédica. Tampoco aspira a analizar la especificidad francesa en la elaboración de las normas de las Bellas Letras o de los ideales de la literatura. Pone simplemente una serie de hipótesis a prueba de un universo de referencia y una secuencia histórica lo suficientemente homogéneos" (Rancière, 2009: 21).

⁸ En su artículo "La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière", Víctor Viviescas aclara lo que entiende por "régimen": "El régimen [...] señala un estado, las normas que lo rigen, las condiciones que definen sus procesos y las relaciones de los elementos que lo configuran; en ese sentido, es sinónimo de sistema" (Viviescas, 2011: 20).

siglo XVII⁹ hasta el siglo XIX. Esta escritura clásica, instrumental y ornamental, era, en definitiva, burguesa¹⁰, y sus visos de universalidad cayeron cuando se resintió la ideología burguesa, es decir, en 1848; entonces se produce el desgarramiento del escritor burgués entre su condición social y su vocación intelectual¹¹ (Barthes, 2003: 64). Nótese lo que esta periodización comparte con la formulación sartreana: también él marca en 1848 una crisis de la ideología burguesa. Es en esa época en que la ideología se desnuda, aparece como tal. Pero el diagnóstico es también diferente. Sartre habla de dos clases de escritores: los que sucumben a la ideología burguesa y la continúan pobremente, y los que reniegan de ella, de su propia condición. Empezando con la figura de Flaubert, entre estos últimos menciona a aquellos que son clasificados como realistas, simbolistas, decadentistas, surrealistas, etc. Todos ellos, según Sartre, consideraban el arte como puro consumo, pataleaban pero no proponían ningún cambio profundo, y no aceptaron descender de clase para darle un contenido a su arte, sino que renegaron del público para el que, indefectiblemente, escribían: el burgués.

Barthes no está dispuesto a rechazar con tanta facilidad toda esta literatura consciente de sí misma. Por el contrario, para él parece iniciarse allí, en 1848, con la literatura como objeto consolidado, lo más interesante: la multiplicidad de escrituras, la literatura como problemática del lenguaje: "En adelante, cada una, la trabajada, la populista, la neutra, la hablada, se quiere el acto inicial por el que escritor asume o rechaza su condición burguesa. Cada una es un intento de respuesta a una problemática órfica de la Forma moderna: la de los escritores sin Literatura" (Barthes, 2003: 65). (Hay que tener presente esta contradictoria expresión –escritores sin Literatura–, porque justamente la contradicción está en el centro mismo de la concepción de Rancière.) Así

⁹ "[...] podría decirse que hasta 1650, la Literatura francesa todavía no había superado la problemática de la lengua y por eso mismo ignoraba la escritura" (Barthes, 2003: 60).

¹⁰ "(...) No hay que asombrarse si la Revolución no cambió en nada la escritura burguesa y que sólo haya una ligera diferencia entre la escritura de Fenelón y la de un Merimée. Ya que la ideología burguesa duró, sin fisuras, hasta 1848, sin conmoverse en lo más mínimo al paso de una Revolución que daba a la burguesía el poder político y social y de ninguna manera el poder intelectual que controlaba desde hacía tiempo" (Barthes, 2003: 62-63).

¹¹ Tres son los hechos históricos que, para Barthes, provocaron una crisis en la ideología burguesa en los años cercanos a 1850: la modificación radical de la demografía europea, la sustitución de la industria textil por la metalúrgica (es decir, el nacimiento del capitalismo moderno), y la secesión de la sociedad francesa en tres clases enemigas (Barthes, 2003: 64).

resume Barthes las fases de este desarrollo:

Flaubert –para señalar aquí sólo los momentos típicos del proceso– constituyó definitivamente a la Literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término último de una "fabricación", como una cerámica o una joya (es necesario leer que la fabricación fue "significada", es decir por primera vez dada como espectáculo e impuesta). Mallarmé, finalmente, coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la Literatura. *Partiendo de una nada donde el pensamiento parecía erguirse felizmente sobre el decorado de las palabras, la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en la escrituras neutras, llamadas aquí "el grado cero de la escritura", se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración [...] (Barthes, 2003: 14-15; nuestras cursivas).*

Dos cuestiones acerca de esta extensa cita. En primer lugar, es importante recordar la acertada apreciación de Jonathan Culler, quien, invirtiendo la crítica de Barthes a los historiadores de la literatura, señala que *El grado cero de la escritura* subraya el carácter histórico de su objeto, pero no utiliza un método histórico: algunas ideas aparecen apenas esbozadas, pocos son los ejemplos (Culler, 1987: 34). En segundo lugar, las cursivas buscan señalar lo que podríamos considerar el carácter teleológico (quizá precario, pero existente al fin) de la historia de la escritura que traza Barthes. En relación con esta segunda apreciación, hay que decir que Rancière intenta ir más allá de la necesidad histórica y busca plantear conceptos que permitan entender el enredo de lógicas diferentes. Porque los regímenes que describiremos, el representativo y el estético¹², son "formas de función" y no "eras históricas" (Rancière, 2008b).

¹² Y habría que agregar el régimen ético, que hace aparecer en la obra de arte la imagen de algo que la trasciende y se hace presente (Viviescas, 2011: 22). Este hacerse presente no

Para Barthes, entonces, frente a la realidad poco problemática de la escritura clásica, la literatura como progresiva solidificación se termina de constituir en esa crisis histórica, ideológica, de 1848, cuando aparecen los escritores sin Literatura, es decir, cuando los escritores que al mismo tiempo que la realizan ponen en tela de juicio la existencia misma de la Literatura (Barthes, 2003: 65) al optar, irremediabilmente, por una escritura, por una de las "morales del lenguaje" (Barthes, 2003: 12).

También Rancière plantea una realidad poco problemática, las Bellas Letras (la poética de la representación), que se ve revolucionada por la literatura (la poética de la expresión). Pero dado que la literatura no es lo mismo (no podría serlo) para Barthes que para Rancière, el punto (o los puntos) de inflexión son otros. Barthes afirmaba que la revolución romántica había conservado la instrumentalidad del lenguaje clásico y que solo la figura de Víctor Hugo había tenido importancia en el surgimiento de la literatura como problemática del lenguaje. En el caso de Rancière también Hugo tiene una gran importancia en la constitución de la literatura, pero más aún el llamado "primer romanticismo" o romanticismo alemán.

¿Qué es la literatura para Rancière? La inversión de los cuatro grandes principios que animaban la poética de la representación. El primero, planteado ya en la *Poética* de Aristóteles, es el principio de ficción. Lo que hace la esencia de un poema es el hecho de ser imitación, una representación de acciones. Es este principio el que fundaba la traducibilidad de las artes: la poesía y la pintura podían compararse en las Bellas Artes porque ambas contaba una historia. El segundo principio es el de genericidad (*généricité*). Lo que define a un género, argumenta Rancière, no es un conjunto de reglas formales, sino la naturaleza de lo que se representa, es decir, el tema. Determinado por el tema representado, el género define modos de representación. Por lo tanto, el principio de genericidad implica el tercer principio, el del decoro: los medios de representación deben ser los adecuados al género, al tema¹³. El cuarto

se piensa como producto de la imitación, es decir, de la convención, como en el régimen representativo.

¹³ En la verosimilitud ficcional se superponen cuatro criterios de decoro: "[...] primero, la conformidad a la naturaleza de las pasiones humanas en general; luego la conformidad a los caracteres y a las costumbres de determinado pueblo o determinado personaje, tales como nos los hacen conocer los buenos autores; luego el acuerdo con la decencia y el gusto que convienen a nuestras costumbres; por último, la conformidad de las acciones y de las palabras

principio es el ideal de la palabra en acto; los valores que definen la potencia de la palabra poética, afirma Rancière, son los de la escena oratoria:

La autonomía de la ficción, que no se ocupa más que de representar y gustar, depende de otro orden, se regula a través de otra escena de palabra: una escena 'real' en la que no se trata solamente de gustar por medio de historias y discursos, sino de educar espíritus, salvar almas, defender inocentes, aconsejar reyes, exhortar pueblos, arengar soldados, o simplemente sobresalir en la conversación en la que se destacan las mentes agudas (Rancière, 2009: 36).

La literatura invierte cada uno de estos cuatro principios. Al primado de la ficción opone el primado del lenguaje, por lo que las artes son traducibles como diferentes formas de lenguaje: "Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis*, se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular" (Rancière, 2009: 47). La metáfora, entonces, se constituye como el principio mismo de la poeticidad. Al segundo principio, el de genericidad, la literatura opone el principio antigenerico de la igualdad de todos los temas representados. Y, al tercer principio, el de decoro, la indiferencia del estilo con respecto al tema representado: ya no hay una correlación entre los temas y el modo de tratarlos, ya no hay diferentes niveles de estilo. Por último, opone el modelo de la escritura a la escena oratoria.

Volveremos más adelante sobre cada uno de estos principios, que aquí apenas mencionamos. Por el momento señalemos el motor de la contradicción que constituye la literatura; se trata de la contradicción entre la literatura como modo de lenguaje y el principio de indiferencia. La historia de la literatura, argumenta Rancière, es la prueba de esta incompatibilidad problemática que permite que la literatura pueda ser sacralizada por algunos y declarada vacía por otros.

con la lógica misma de las acciones y de los caracteres propios de un género (Rancière, 2009: 33).

Prosa y poesía

A propósito del paralelismo de las artes, recordemos que Sartre niega que exista. Argumenta que los significados no se pintan ni se traducen en música, por lo que no es posible pedirle al pintor ni al músico que se comprometan. En el caso del escritor, incluso, Sartre todavía distingue al poeta, que considera las palabras como cosas y no como signos, y por lo cual tampoco puede exigírsele compromiso, del prosista, aquel para quien el lenguaje es instrumento de comunicación. Para Sartre, en definitiva, la escritura reposa sobre una escena de oratoria, como señalaba Rancière a propósito de las Bellas Letras: "El escritor es un *hablador*: señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa" (Sartre, 1990: 54; cursivas originales) . Para Sartre, decíamos, la escritura de vanguardia, que comienza con Flaubert, pasa por Mallarmé y llega a los surrealistas, es una escritura de decadencia, de burgueses que no son capaces de descender de su clase y darle un contenido a su arte. Pero su rechazo se relaciona también con la forma en que estos autores consideran la escritura, más próxima a la poesía que a la prosa, en el sentido de que no se valen de la potencia comunicativa de la lengua; si hacen el cuadro de la sociedad que los rodea, no testimonian ante nadie (Sartre, 1990: 135).

Barthes no comparte esta visión negativa. Y no lo hace principalmente porque desarticula esta oposición entre intransitividad del lenguaje poético e instrumentalidad de la prosa: Flaubert, Maupassant, Zola, Daudet, Mallarmé, Proust, Camus, Queneau, Gide, Valéry, por mencionar solo algunos de los escritores a los que hace referencia, todos son analizados por su escritura específica, por la forma en que resuelven la problemática del lenguaje que es la literatura. En otros términos, no existe un lenguaje transparente, un lenguaje que sea pura comunicación. La prueba es que las escrituras en su grado cero siguen siendo escritura, es decir, signos que indican su pertenencia a la literatura, es decir, convención.

Pero ¿qué sucede entonces con la escritura clásica, que "[...] no podía sentirse como un lenguaje, era lenguaje, es decir transparencia, circulación sin resabios, encuentro ideal de un Espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad" (Barthes, 2003: 13; cursivas originales)? ¿La escritura clásica, signo sin espesor, era en realidad signo de un signo sin espesor?

Antes de aventurar alguna respuesta, prestemos atención a la sugerente versión barthesiana de la poesía moderna. En "¿Existe una escritura poética?", Barthes sí establece una oposición. Afirma que la poesía moderna, que opone a la poesía clásica como a toda prosa, destruye la naturaleza funcional del lenguaje y solo deja subsistir los fundamentos lexicales: la palabra es una cantidad absoluta; enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que la prosa hubiese impuesto una elección, funciona fuera y dentro de la sintaxis, etc.; "Instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención, y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje" (Barthes, 2003: 54). A diferencia de la poesía clásica, que era esencialmente una convención, es decir, comunicación, la poesía moderna es únicamente una cuestión de estilo, por lo que, concluye Barthes, no puede hablarse de una escritura poética (moderna) (Barthes, 2003: 55). No podría hablarse, por lo tanto, de una escritura de los poetas, aunque sea de Mallarmé; pero Barthes lo hará unas páginas más adelante (Barthes, 2003: 77).

La naturaleza comunicativa y el carácter intransitivo del lenguaje atraviesan todo el texto. Pero ¿dónde reposa la comunicación para Barthes? Lo dijimos: en la escritura clásica, en esa escritura que tiene el curioso privilegio de no ser escritura. Quizá la comunicación, para ser efectiva, deba cumplir con tan paradójica condición. Porque si la "escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación" (Barthes, 2003: 26), tampoco lo es su ausencia, como acabamos de ver.

Estas asperezas, por no decir contradicciones, estas ideas que se resisten a formar un sistema cerrado son fascinantes porque permiten apreciar, paradójicamente, la astucia crítica y teórica necesaria para plantear un esbozo de un plan tan ambicioso como es una Historia de la Escritura, es decir, de los Signos de la Literatura.

¿Qué sucede en el caso de Rancière? En ningún momento opone la poesía a la prosa. La literatura, como nuevo régimen histórico del arte de escribir, se opone a las Bellas Letras: esa es la única oposición válida. Rancière (2011d: 18 y ss.) explica la particularidad de los versos de Rimbaud (que Sartre citaba como ejemplo de un uso anticomunicacional del lenguaje), y la particularidad de las novelas de Flaubert, en especial *Madame Bovary*, con los mismos argumentos: por la forma en que la literatura reconfigura lo sensible, es decir, por

la forma en que hace política. Para terminar de comprender esto, nos resta considerar algunas ideas.

Poeticidad. La filología.

La literatura, al romper con los principios de las Bellas Letras, reemplaza el régimen de representación por el régimen de expresividad. La potencia poética no reposa ya en una escena oratoria, sino en la escritura; el significado ya no es el nexo entre una voluntad y otra, sino entre un signo y otro. Así como el arqueólogo hace hablar a una civilización a partir de los restos materiales, el escritor hace hablar a los testigos mudos. Porque así como la literatura es una forma de lenguaje, cada cosa puede desdoblarse poéticamente; cada cosa adquiere o puede adquirir su palabra muda. Es esta nueva potencia expresiva lo que pone en juego Balzac en esa "historia de las costumbres" que es *La comedia humana*: "[...] el hombre, por una ley que habría que investigar, tiende a representar sus costumbres, su pensamiento y su vida en todo lo que adecúa a sus necesidades" (Balzac, s. f.: 2).

Un mojón esencial de este cambio de regímenes es, para Rancière, Giambattista Vico. Al convertir a Homero en "la voz de la Grecia antigua, eco de la palabra divina, voz de la multitud que no pertenece a nadie" (Quinet, citado por Rancière, 2009: 55), Vico habría cambiado el estatuto de la poesía. De la actividad que produce los poemas, pasa a ser la cualidad de los objetos poéticos. De ahí que

La poeticidad es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no solo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no solo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o la metonimia de la potencia que lo ha producido (Rancière, 2009: 55).

Este régimen de expresividad, que no dicta cómo deben hacerse las obras sino cómo están efectivamente hechas, cómo expresan una determinada estructura social (y que por lo tanto permite pensar como dos caras de la misma moneda

a la literatura como expresión del genio y a la literatura como expresión de la sociedad), no quedó reducido a la literatura. Su legado lo recogería el discurso histórico (desde Michelet hasta los historiadores de los Anales), la sociología, el marxismo, la ciencia freudiana (Rancière, 2009: 56-57; 2011d: 41-43).

Volveremos más adelante sobre esta encrucijada de discursos. Quisiéramos ahora precisar algunas cuestiones acerca de la filología. El filólogo (al menos en una de sus concepciones) estudia la literatura porque considera que es la expresión más perfecta del espíritu de la comunidad en la que surgió. Es evidente, entonces, que la filología recoge el modelo explicativo plasmado por la literatura.

Pero hay que tener en cuenta que los discursos que hablan sobre la literatura no tienen un papel accesorio. En los propios términos de Rancière: "Las meras prácticas de las artes no pueden ser separadas de los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte" (Rancière, 2009: 13). En suma, habría que decir que este nuevo régimen que inaugura la literatura también lo inaugura la filología, ese saber producto del siglo XIX, que también tiene como fuentes a Vico y al romanticismo alemán.

El caso de Flaubert

Es quizá por esta común filiación que es posible traer a colación las ideas que Erich Auerbach desarrolla en *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* para continuar pensando el análisis histórico-filosófico de Rancière¹⁴. Me refiero especialmente a la actitud de "seriedad objetiva", al realismo "imparcial, impersonal y objetivo" (Auerbach, 2011: 454) de Gustave Flaubert.

Como en las obras de Stendhal y Balzac, Auerbach señala en *Madame Bovary* dos de los rasgos clave del realismo moderno: el tomar muy seriamente episodios reales y de una clase social inferior, y el hecho de que estos se imbriquen minuciosamente con una época histórica contemporánea. Pero agrega algo más: el autor ya no se deja oír, su rol se limita a seleccionar los episodios y a

¹⁴ De más está decir que la consideración del proyecto filológico de Auerbach estará limitada a los fines de este trabajo.

presentarlos. Si en el romanticismo la mezcla estilística seguía manteniendo la noción de niveles de estilo, Flaubert inventa un nuevo lenguaje en que, por ejemplo, la pequeña burguesía de provincia puede ser tratada seriamente, ni con estilo alto ni con estilo bajo, sino de manera absoluta, porque ya no es posible distinguir entre temas altos y temas bajos. En términos de Rancière, terminan de desarticularse los principios de genericidad y de decoro. Flaubert lo expresó así en una carta a Louise Colet el 16 de enero de 1852: "*Le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*" (citado por Auerbach, 2011: 462). Auerbach, a su vez, sintetiza la teoría práctico-mística que el escritor elaboró en su correspondencia:

Los objetos llenan [...] por completo al escritor; éste se olvida de sí mismo, sirviéndole su corazón tan sólo para sentir el de los demás; cuando por medio de una paciencia fanática se ha llegado a este estado, la expresión verbal que capta perfectamente el objeto respectivo, al par que lo juzga sin partidismo, va surgiendo y ordenándose por sí misma. Los objetos son vistos tal como Dios los ve, en su realidad particular (Auerbach, 2011: 458).

¿Acaso no es esta la forma de superar la contradicción que Rancière señala como constitutiva de la literatura? El estilo absoluto de Flaubert ¿qué sería sino la forma de conjugar el principio de indiferencia (dado que ya no hay más normas estilísticas, ya no hay una relación preestablecida entre los temas y el modo de tratarlos) y el principio de la literatura como una forma de lenguaje (en tanto habría una relación necesaria entre las palabras y las cosas)? Claro que si esto es así, la contradicción se resolvería al precio de adoptar el punto de vista imposible de Dios.

Pero estas ideas no son planteadas exactamente así por Rancière. Porque si bien Rancière se refiere a la "manera absoluta de ver las cosas" de Flaubert, considera que "absoluto" hay que entenderlo ante todo como "desligado" de las clases de pasiones y de encadenamiento de acciones propio de las Bellas Letras (Rancière, 2009: 140). Auerbach ya mencionaba que Flaubert no encuentra lo esencial de su época en las acciones y pasiones agitadas, sino en una aparente quietud vacía, falta de perspectivas, cargada de una tensión social, económica y política insoportable. Pero Rancière no se refiere exactamente a eso. ¿En qué consiste entonces el estilo absolutizado de Flaubert? Consiste en

abismarse en el objeto, en "la danza de los átomos arrastrados por el gran río de lo infinito" (Rancière, 2009: 143), en lo que en otro ensayo comparará con las haecidades deleuzianas (Rancière, 2011b: 94). El encuentro de Charles y Emma Bovary, por ejemplo, no se manifestaría a través de los mecanismos tradicionales, sino que estaría compuesto de "[...] labios mordisqueados, visión por una ventana, roce de cuerpos, cruce de miradas, sonrojo" (Rancière, 2009: 150).

Como Auerbach, Rancière analiza el uso del estilo indirecto libre, pero llega a conclusiones diferentes: Flaubert lograría, por medio de este "uso antisintáctico de la sintaxis", deshacer sus poderes habituales: "Distinguir lo objetivo y lo subjetivo, establecer un orden causal entre las acciones o las emociones, subordinar lo accesorio a lo principal" (Rancière, 2009: 151). La literatura flaubertiana, por lo tanto, y a diferencia de lo que pensaba Sartre, es democrática por su carácter supresor de las viejas jerarquías¹⁵. En este sentido, Rancière afirma en "Las paradojas del arte político":

La novela moderna ha practicado así una cierta democratización de la experiencia. Al romper las jerarquías entre sujetos, acontecimientos, percepciones y concatenaciones que gobernaban la ficción clásica, ha contribuido a una nueva distribución de las formas de vida posible para todos (Rancière, 2011c: 67).

¿El Homero de la novela?

Flaubert, que le había escrito a Louise Colet que la novela esperaba su Homero, buscaría así, a través del estilo absolutizado, intencionadamente, un equivalente de las grandes obras del pasado, esas que habrían sido producidas sin intención. Pero ¿sería posible que la novela se encontrara con su Homero? Si entendemos a ese nuevo Homero como aquel que produciría la novela más perfecta, en el sentido de más acabada, más representativa del género novela, evidentemente no. "La novela", afirma Mijaíl Bajtín en "La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)", "no tiene ese canon

¹⁵ Como no se trata de forzar paralelismos, obviaremos en este momento la forma (que, por lo demás, ya señalamos más arriba) en que Barthes piensa la figura de Flaubert.

que poseen los otros géneros: son históricamente activos sólo los ejemplos aislados de la novela, y no el canon genérico como tal" (Bajtín, 1986: 513).

Y es que la novela es un género eminentemente proteico, inacabado. La novela, "género sin género" –afirma Rancière (2009:96)– opone una escritura a otra escritura. Recordemos que son dos los sentidos que la palabra "escritura" tiene en el ensayo y que coexisten tensamente en *La palabra muda* del título. Por un lado, se refiere a la palabra muda que la poética romántica le confiere a todas las cosas (véase más arriba el apartado "Poeticidad. La filología"); por otro, a la palabra muda y locuaz que, desde la Antigüedad, desde el *Fedro*, atraviesa la historia desarreglando jerarquías: demasiado muda, porque repite siempre lo mismo, porque carece de una voz capaz de explicarla; demasiado locuaz, porque está disponible para cualquier persona, democráticamente. La novela, resume Rancière,

No solamente mezcló príncipes, mercaderes y patrones de burdel, los fragmentos de vida realista y las historias de magia. No solamente diseminó sus historias por todas partes, sin saber a quiénes convenían y a quiénes no. También consagró ese modo de enunciación errante de un discurso que unas veces disimula enteramente la voz de su padre y otras, por el contrario, la impone hasta ponerla exclusivamente en escena en desmedro de toda historia (Rancière, 2009: 114).

Mucho ha aportado Mijaíl Bajtín a esta idea de la novela. En el ensayo citado, afirma, por ejemplo, que de los géneros mayores solo la novela es posterior a la aparición de la escritura y el libro. Y, de los tres rasgos básicos de la novela que señala, el del máximo contacto con la contemporaneidad es especialmente relevante para nuestra exposición porque es el que le da su carácter inacabado¹⁶. Según Bajtín, la novela gozó siempre de una existencia no oficial por su resistencia a incorporarse dentro de un sistema jerárquico de géneros. En términos rancièrianos: la novela escapa al sistema de géneros como el de las Bellas Letras, dado que desde la Antigüedad ha vehiculizado los poderes de la letra muda y locuaz.

¹⁶ "La tridimensionalidad estilística de la novela, relacionada con la conciencia multilingüe que se realiza en ella" y "el cambio radical de las coordenadas de tiempo de la imagen literaria de la novela" (Bajtín, 1986: 522) son las otras dos características.

La literatura y el discurso de la historia

Tanto Barthes como Rancière analizan los puntos de contacto entre el discurso literario y el discurso de la historia. Se diría que es parte del trabajo de la teoría literaria: como afirma Culler, la teoría es interdisciplinaria y, además, pensamiento sobre el pensamiento, "un análisis de las categorías que utilizamos para dar sentido a las cosas en literatura y el resto de prácticas discursivas" (Culler, 2004: 26)¹⁷. Ya puntualizamos cómo lo hace Rancière a partir de la noción de poeticidad que la literatura comparte con otros discursos. En este sentido, tanto las descripciones de *Los miserables*, de Víctor Hugo, como las descripciones de *Historia de la revolución*, de Michelet, participan del mismo régimen de significación (Rancière, 2011d: 40).

Por su parte, en *El grado cero de la escritura*, Barthes cuestiona que haya un rasgo específico que separe la narración imaginaria de la narración "real" de los hechos pasados. Si bien privilegia el análisis de obras literarias (el apartado de hecho se llama "La escritura de la novela") ya desde el comienzo señala que hay un lazo profundo que permite comprender a la vez a Balzac y Michelet: los dos construyen un universo igualmente autárquico, con su "Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos" (Barthes, 2003: 35), o, como dirá en 1967 en "El discurso de la historia", sus "existentes y concurrentes, seres, entidades y sus predicados" (Barthes, 1987b: 169)¹⁸.

La "Lección inaugural"

La aventura epistemológica de Barthes, su permanente actitud de ensayar nuevos caminos teóricos, está atada con todo a fuertes intereses que marcan importantes líneas de continuidad. Es por esto que en la "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del *Collège de France* de 1977" se encuentran, aunque bajo otras formas, algunas de las problemáticas planteadas

¹⁷ Además de estos, Jonathan Culler propone otros dos rasgos principales que delimitan el discurso de la teoría literaria: su carácter analítico y especulativo, y su carácter crítico del sentido común y los conceptos considerados naturales (Culler, 2004: 26).

¹⁸ Como es sabido, el historiador Hayden White será el teórico por excelencia acerca de la construcción retórica del discurso historiográfico.

veinticinco años antes.

Para empezar, se impone aclarar que el concepto de escritura es absolutamente distinto. Ahora es sinónimo de literatura, sinónimo de Texto, es decir, "tejido de significantes" (Barthes, 2011: 98). En "De la obra al texto" (1971) intentaba delimitarlo por acercamiento: el Texto, que puede hallarse tanto en obras antiguas o productos literarios contemporáneos, es fuerza de subversión de las clasificaciones genéricas, juego signifiante, pluralidad de sentidos, red sin Autor-Padre; y su lectura, una producción, un trabajo gozoso, no un consumo.

Más arriba intentamos establecer el nexo que unía en *El grado cero de la escritura* la política y la literatura: convertida la literatura en una problemática del lenguaje, era en la elección de una escritura donde residía la posibilidad del compromiso del escritor, "la responsabilidad de su forma" (Barthes, 2003: 68). En la "lección inaugural" la responsabilidad sigue siendo una responsabilidad de la forma, aunque ahora, para Barthes, la escritura sea la manera de ensayar un escape imposible del lenguaje y de su expresión, la lengua, eternamente determinada por el poder, al que concibe ahora foucaultianamente:

"Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor —que después de todo no es más que un 'señor' entre otros— ni incluso del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua [...]. Lo que trato de señalar aquí es una responsabilidad de la forma (Barthes, 2011: 98)

Aquella oposición entre una escritura clásica, instrumental, y una variedad de escrituras para quienes la forma era un problema, es una oposición que también tiene su eco en esta "Lección inaugural". La literatura, afirma ahora, "pone en escena el lenguaje —en lugar de simplemente utilizarlo—", ya sea que reproduzca la diversidad de sociolectos¹⁹, ya sea que busque un grado cero del lenguaje (Barthes, 2011: 99). Por esto, afirma, la literatura es un discurso dramático, y no epistemológico, sobre los saberes²⁰.

¹⁹ Como analizaba en "La escritura y la palabra", en *El grado cero de la escritura*.

²⁰ *Mathesis*, la primera de las tres fuerzas de la literatura que señala (las otras son *Mímesis* y *Semiosis*), se refiere a la diversidad de saberes con los que trabaja la literatura.

La tarea de la teoría (a modo de conclusión)

Para finalizar, nos referiremos a la forma en que Barthes entiende en 1977 la relación entre la literatura y la semiología, esa semiología personal que define como el estudio de todos aquellos aspectos que la lingüística científica no estudia, y que nosotros podemos llamar teoría literaria. Si, como apunta Barthes, la semiología retornó al Texto, "índice mismo del *despoder*" (Barthes, 2011: 108; cursivas originales), es porque la semiología misma está marcada por el *despoder*. La semiología no es –dice– un metalenguaje de la literatura; las dos son las dos caras de una misma moneda (la imagen, inexacta, es nuestra), se conjugan entre sí para corregirse mejor (esta del autor). Entre las características que comparten, está la imposibilidad de tener límites claros, fijos. Si la literatura trabaja en los intersticios de la ciencia, si se resiste a los discursos tipificados y se encuentra en el entrecruzamiento de todos los demás discursos, con la semiología sucede otro tanto. Esta, cuyo método es para Barthes la fragmentación o la digresión, puede ser de ayuda para otras disciplinas, pero no es ella misma una disciplina; es un "comodín del saber actual" (Barthes, 2011: 111).

En definitiva, para Barthes la teoría literaria es un saber interdisciplinario. Pero no fundamentalmente porque, como afirma Jonathan Culler, el discurso de la teoría cause efectos fuera de su disciplina de origen. Y tampoco porque sea el resultado de un feliz encuentro entre saberes diversos. En este caso hay que entender la interdisciplinariedad como se explicita en de "De la obra al texto" (1971), es decir, como un saber que comienza cuando se desdibujan los límites, las clasificaciones de las (antiguas) disciplinas.

Si pensamos en Jacques Rancière, es posible verificar en su pensamiento algo de lo acabamos de señalar. Por ejemplo, en relación con la literatura como discurso entrecruzado con otros discursos: "Me interesa la literatura no como una disciplina sino por el contrario como principio de desclasificación de los discursos. Por lo tanto no creo que haya método literario o competencia literaria específica. Para mí, la literatura no es un arte o un dominio cerrado sobre sí mismo, a la espera de especialistas que vengán a despejar sus leyes y a permitir la apreciación de sus obras" (citado por Bejarano, 2010). Pensemos en la nueva noción de poeticidad, que el filósofo francés rastrea en disciplinas como la sociología, la historia, en la naturaleza fantasmática que la mercan-

cía adquiere en Marx, o en la *flânerie* baudelaireana en Walter Benjamin. Por lo tanto, creemos que es posible establecer un vínculo entre la interdisciplinariedad tal como la entendía Barthes y el pensamiento no disciplinar de Rancière²¹.

Estas similitudes, que responden a lo que parece propio de los discursos de la literatura, la teoría y la crítica²², y que cada uno da cuenta desde su particular práctica teórica, se realizan en contextos que se revelan como condición de posibilidad. En este sentido, es importante señalar la sintonía entre la reflexión de Rancière, que estudia la política de la literatura y no de los escritores, y la progresiva desaparición de una tradición artística que cifraba su poder en la concientización de los espectadores (Bertolt Brecht, o Guy Debord: los ejemplos son del autor) (Rancière, 2011a; 2012). En cuanto a la "Lección inaugural", Barthes apunta que sus reflexiones tienen lugar después del mito del escritor francés, caído tras la Liberación; después de mayo de 1968, que puso en crisis la enseñanza; en un momento en que la literatura había dejado de estar "*custodiada*" (Barthes, 2011: 113; cursivas originales). Ciertamente, el contexto es diferente de aquel en el que produjo *El grado cero de la escritura*. Aún no había participado de la polémica con Raymond Picard, cuya figura sintetizaría la de una crítica académica que entonces se erigía como guardiana de la literatura (francesa)²³.

²¹ Por pensamiento no disciplinar entendemos su esfuerzo por "romper las fronteras de las disciplinas, porque los límites están ahí sólo para decir que no debes cruzar la frontera" (Rancière, 2008b). En "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento", señala que una disciplina "[...] es siempre algo más que un conjunto de procedimientos que permiten pensar un territorio dado de objetos. Una disciplina es, antes que nada, la construcción de este territorio mismo, por tanto el establecimiento de una cierta distribución de lo pensable" (Rancière, 2008a).

²² Véase la nota número 3

²³ La importancia de este episodio debe medirse teniendo en cuenta que la *Nouvelle Critique* en esos días previos al Mayo del 68 no embestía solamente contra "la fetichización de la literatura y el autor", sino que "se pronunciaba contra un Estado Literario al que homologaba al Estado francés" (Vitagliano, 2011: 124-125).

Bibliografía

Auerbach, Erich (2011), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1986), "La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura.

Balzac, Honoré de, "Prólogo a *La Comedia Humana*" (traducido por Emilio Díaz y Valeria Castelló Joubert para la cátedra de Literatura del Siglo XX, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), tomado de Balzac, Honoré de (1912), *La Comédie Humaine* (edición revisada y anotada por Marcel Bouteron y Henri Longnon, París, Louis Conard).

Barthes, Roland (1987a), "De la obra al texto", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (1987b), "El discurso de la historia", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (2003), *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Barthes, Roland (2011), "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del *Collège de France*, pronunciada el 7 de enero de 1977", en *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bejarano, Alberto (2010, "Estética y política en Jacques Rancière. Genealogías de una obra en curso", en *Revista de Estudios Sociales*, 35, <http://res.uniandes.edu.co/view.php/641/1.php>. Consultado en noviembre de 2012.

Burello, Marcelo G. (2012), *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, Madrid, Miño y Dávila.

Culler, Jonathan (1987), *Barthes*, México, FCE.

Culler, Jonathan (2004), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.

Lacoue-Labathe, Philippe y Jean-Luc Nancy (2012), *El absoluto literario: teoría del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Rancière, Jacques (2008a), "Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento", *Inaesthetik*, reproducido *Brumaria*, <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/09/268.pdf>. Consultado en noviembre de 2012.

Rancière, Jacques (2008b), "No existe lo híbrido, sólo la ambivalencia". Entrevista con Sadeep Dasgupta, *Fractal*, 48, . Consultado en noviembre de 2012.

Rancière, Jacques (2009), *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Rancière, Jacques (2011a), "El espectador emancipado", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Rancière, Jacques (2011b), "La pena de muerte de Emma Bovary. Literatura, democracia y medicina", en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2011c), "Las paradojas del arte político", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Rancière, Jacques (2011d), "Política de la literatura", en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques (2012), "Jacques Rancière, el dinamitador de muros" (Entrevista realizada por Luisa Corradini), *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre, ADN Cultura, <http://www.lanacion.com.ar/1514070-jacques-ranciere-el-dinamitador-de-muros>. Consultado en noviembre de 2012.

Sartre, Jean-Paul (1990), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.

Vitagliano, Miguel (2011), "Variaciones sobre un punto: notas de trabajo sobre teoría y crítica literaria", en AA. VV., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Viviescas, Víctor (2011), "La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière", *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13,

2, julio-diciembre, pp. 13-46.