

LA LITERATURA Y EL CAMBIO DE PARADIGMA EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO SEGÚN JACQUES RANCIÈRE

Víctor Viviescas

Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

vviviescasm@bt.unal.edu.co

Jacques Rancière construye su concepto de literatura en el contexto más amplio de lo que denomina “régimen estético del arte” y que sería el régimen de identificación del arte en el cual la literatura se vuelve el contenido singular del arte de la escritura. Este artículo se propone comprender la literatura dentro de la categoría de régimen estético que Rancière plantea y presentar algunos de los momentos más importantes del recorrido de constitución del pensamiento de Rancière sobre estos dos temas centrales: régimen estético y literatura.

Palabras clave: Jacques Rancière; literatura; régimen de identificación del arte; régimen ético; régimen estético; régimen de representación.

LITERATURE AND THE CHANGE OF PARADIGM IN THE AESTHETIC SYSTEM ACCORDING TO JACQUES RANCIÈRE

Jaques Rancière constructs his notion of “literature” in the broader context of what he calls “aesthetic system of art”, this would be the identification system of art in which literature becomes the singular content of the art of writing. This paper aims to understand literature within the category of aesthetic system proposed by Rancière, and to present some of the more important moments in along the construction of Rancière’s thought on these two central topics: aesthetic system and literature.

Keywords: aesthetic system; ethical system; Jacques Rancière; Literature; system of identification in art; system of representation.

Introducción

EN LA OBRA DE JACQUES Rancière, la construcción del concepto de *régimen estético* pasa por un largo recorrido que va desde el concepto de política en *La República* de Platón, *La Política* de Aristóteles —a los que critica—, el concepto de apariencia libre en Kant, el concepto de juego libre —tal como lo elabora Schiller en *Las cartas sobre la educación estética del hombre*—, la idea de arte como manifestación sensible del espíritu o despliegue de lo Absoluto que propone Hegel en las *Lecciones de estética*, y de manera más precisa, como “pensamiento por fuera del pensamiento” (Rancière citado por Guénoun, et ál.2000, 23). Por su parte, el concepto de literatura es construido por Rancière a través del mismo recorrido señalado, pero se ilustra o se reconoce, fundamentalmente, en la prosa y, también, en la poesía europea de final del siglo XVIII y principios del siglo XX. De manera sintética, el romanticismo alemán, el romanticismo francés, la novela realista y naturalista, y la poesía simbolista aportan los principales ejemplos utilizados por Rancière en sus demostraciones. Los autores de las obras que ilustran su concepto de literatura a veces son nombrados de manera explícita y otras veces simplemente son citados en los textos como ejemplo¹.

En relación con el primer movimiento para la elaboración del concepto de régimen estético del arte, Rancière propone una teoría renovada de la estética en dos sentidos: primero, al considerar

1 Así lo hace, por ejemplo, con Flaubert, Mallarmé y Proust en *La parole muette*, donde el autor se propone estudiar la literatura como “contradicción”, como “tensión” entre dos escrituras que la conforman. En el texto, Rancière pretende “mostrar las formas de esta tensión” en estos tres autores “cuyo nombre simboliza la absolutización de la literatura” (Rancière 1998, 14). En cambio, Victor Hugo y Balzac son quienes, sin previo aviso, aportan los ejemplos para la discusión de la política en la literatura en el mismo texto homónimo, además de Flaubert y, de manera especial por la polémica que entabla con él, Jean-Paul Sartre, si bien no como poeta sino como teórico (Rancière 2007). [Las traducciones de los textos que están referenciados en la bibliografía en la edición francesa son del autor del presente artículo].

que la estética estaría habilitada para acometer la identificación e interpretación de las prácticas de la escritura contemporánea, en contra de lo que piensan algunos de sus contradictores; en segundo lugar, al proponer una estética no circunscrita a la esfera del arte, pues esta no es solo una teoría o un instrumento de comprensión del fenómeno literario y artístico, sino también un componente y una dimensión de lo humano en la constitución de comunidad en tanto se vincula a la distribución y la repartición de lo sensible en la constitución de lo común. Los conceptos de partición de lo sensible y de división de lo común serán claves para la interpretación de lo estético como algo autónomo, y, al mismo tiempo, vinculado entrañablemente con la vida misma. De la misma manera, el concepto de democracia será fundamental para comprender el giro de la literatura en el régimen estético. Del encuentro de Rancière con las escrituras de los novelistas y poetas posteriores a 1800 se toman los ejemplos que ilustran y ejemplifican las modalidades de la escritura, y, a su vez, configuran en su pluralidad a la literatura del régimen estético. Aunque Rancière vuelve siempre a destacar la condición común que comparten estos autores y sus escrituras, no puede abstenerse de trazar recorridos, etapas, y de señalar los relevos que se van tejiendo y entretejiendo de un autor al otro. El autor francés se resiste a pensar su teoría como una historia de la literatura; a señalar una noción de proceso, de cambio o de transformación en grandes periodos o eras; y, en particular, se niega a aceptar una división corriente de modernidad y postmodernidad para nombrar la relación del presente con el pasado inmediato —siglos XVIII y XIX—.

En la teoría literaria de Rancière, literatura y cambio de paradigma en el régimen estético van ligados. El autor es explícito al señalar que su aproximación al estudio de la literatura —entendida como un cambio de paradigma respecto a “el arte de la escritura en el régimen de la representación”, con el que no se confunde— se hace mediante la consideración de la literatura como un “sistema establecido del arte de la escritura” que se consolida en el siglo XIX; cuyos paradigmas se constituyen en oposición al orden que establecía el

viejo sistema de las *Bellas Letras*: expresión del régimen de la representación destruido por la literatura misma durante el paso de del siglo XVIII al XIX (Guénoun et ál. 2000, 7).

I. La construcción de la categoría de régimen estético

Política y régimen estético del arte

Rancière define régimen estético como un sistema de identificación, visibilidad e inteligibilidad del arte, y la literatura como el arte de la escritura que hace parte del régimen estético de identificación del arte. El surgimiento de estas dos categorías tiene origen en el romanticismo alemán, cuya teoría del arte y de la literatura Rancière estudia en la obra de los autores de la época en sus libros *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998) y en *Mallarmé: La politique de la sirène* (1996). En este último se concentra, de manera más detallada, en la obra del poeta y en lo que denomina como *política de la sirena*. La deducción y la continua verificación de las categorías descriptivas de la literatura como fenómeno en la escritura de los autores europeos de los siglos XIX y XX —en especial en Alemania y Francia— es lo que denominaremos la condición historicista² del origen de las categorías de régimen estético y literatura. El origen histórico del régimen lo establece y anuncia Rancière cuando afirma que: “La estética como discurso nació hace dos siglos. En la misma época en que el arte comenzó a oponer su singular indeterminado a la lista de las bellas artes o de las artes liberales” (2004, 15).

Las nociones, conceptos y relaciones más importantes de los planteamientos de Rancière no solo constituyen un vocabulario y un lenguaje, sino también una constelación de problemas que se

2 ‘Historicista’ en esta argumentación no tiene ningún sentido peyorativo, sino, de manera exacta, el que consigna el diccionario de la Real Academia de la Lengua de España: “Tendencia intelectual a reducir la realidad humana a su historicidad o condición histórica”.

refieren unos a otros. Entre estos se cuentan: la división de lo sensible —*partage du sensible*, en francés—, concepto desarrollado en *Le partage du sensible, esthétique et politique* (2000) y en otros textos que se citarán cuando sea necesario; la categoría de disenso como condición de lo político; la estética de la política y la correspondiente política de la estética; la categoría de régimen de identificación del arte y sus tres elementos, ético, de representación y estético y la identificación de la literatura como el arte de la escritura que corresponde al momento de implantación del régimen estético de identificación del arte. La permanente puesta en relación de una noción problemática con otra, reclama del lector de Jacques Rancière una disposición permanente a la integración de una mirada que cambia siempre de lugar y constituye un reclamo de lectura transdisciplinaria³. En la interrogación sobre la literatura, que es la que nos concentra, el autor identifica los sedimentos de la historia del arte y de la literatura; de los modos de operar del lenguaje; del estado de configuración de la comunidad; el sustrato ético y político que soporta tanto el gesto de la escritura como el gesto de la lectura; así también como las condiciones y los mecanismos de producción de subjetividad que permiten estos gestos.

Sin embargo, hay que evitar desde ya cualquier tipo de incompreensión de la terminología propuesta por Rancière, es decir, de lo que antes se denominó como su lenguaje. En todo caso, es necesario renunciar a cualquier relativismo ya que lo transdisciplinar en Rancière da cuenta de una manera problemática de enfrentar el estudio de fenómenos complejos en todo su rigor y no se debe confundir con el concepto de hibridación. Por lo demás, tampoco el

3 Jacques Rancière mismo exhibe este privilegio de una mirada no disciplinar que se vuelve casi una necesidad. Por un lado, su práctica de escritura se mueve entre la filosofía, la sociología, la historia, la pedagogía, la crítica, la teoría del cine, la estética y la literatura. Por otro lado, el autor ha decidido movilizarse permanentemente por estos campos disciplinares, siempre con una actitud no disciplinar. Desde su punto de vista, “no existe el campo de una disciplina real” (2008), solamente problemas que deben ser comprendidos y que reclaman, para poder provocar la operación del entender, el desplazamiento de una disciplina a otra, de un campo del saber hacia fuera de sí mismo.

análisis estético se disuelve en otras disciplinas. Al respecto, Rancière establece que “no existe lo híbrido, sólo la ambivalencia” y que “la estética [...] no es una sociología del arte sino una forma de la experiencia, o sea, una experiencia de desconexión” (2008) con lo que se privilegia la comprensión de la experiencia estética como mezcla, disrupción, contradicción.

Con respecto a la relación entre literatura y política, el autor es explícito al señalar que la literatura es política internamente, en tanto, justamente, literatura. Asimismo plantea que la política no significa la disputa por el poder, sino la participación en la división de lo sensible, es decir, tomar parte y ser parte de la constitución de lo común que funda la comunidad. El planteamiento de la política de la literatura no hace referencia a las posiciones políticas —diríamos, ideológicas de los autores— sino a la manera como la literatura identifica, elige y redistribuye aquello que hará visible en su constitución como escritura y creará el campo para un proceso de subjetivación en el campo de lo sensible: “La política de la literatura, o la política del arte no está orientada a la constitución de sujetos políticos. Está mucho más orientada a la reformulación del campo de subjetividad como un campo impersonal” (2000, 16). Al proponer que la escritura opera como una cierta distribución de lo sensible, Rancière establece una correlación entre las operaciones del lenguaje —lenguaje de signos— de las distintas artes y las operaciones o efectos de distribución de lo sensible, por ende, de su condición política en la comunidad. Esta correlación la establece Rancière al plantear que la división de lo sensible estructura la manera en que las artes pueden ser percibidas como formas de inscripción del sentido de la comunidad: “En la superficie de los signos ‘pintados’, en el desdoblamiento del teatro, en el ritmo del coro que danza, tenemos tres formas de división de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (2000, 16). Por su parte, la manera en que la literatura hace política, está inicialmente planteada en Rancière como las formas de distribución de lo sensible a las que recurre cada

arte ya que estas “definen la manera en la que las obras o las performances [artísticas] ‘hacen política’, cualesquiera sean las intenciones que presiden su formalización, los modos de inserción social de los artistas o la manera en la que las formas artísticas reflejen las estructuras o los movimientos sociales” (2000, 16).

De acuerdo con lo anterior, el autor plantea una interacción y una relación permanente entre política y estética. Esto lo lleva a postular que existe una política de la estética como existe una estética de la política, de donde surge la interacción⁴. El nodo donde confluyen estas dimensiones de lo humano —política y estética— es lo que el autor nombra como lo sensible y sobre todo la división de lo sensible —*le partage du sensible*, en francés—: ¿Qué se hace visible para constituir un campo de lo común que permita construir una cierta comunidad? ¿Quiénes son los individuos que pueden ser reconocidos como sujetos en ese campo de lo común constituido? ¿Cómo esos sujetos devienen sujetos políticos, es decir, con posibilidad de disenso? En la respuesta a estas preguntas, la política constituye su dimensión estética. Como correlato, la estética —literatura y arte en general— se constituye como campo y como régimen de lo que es visible, expresable y comprensible. Es decir, la literatura no habla de todo lo que existe, sino que, de acuerdo con su política, vuelve visible, audible y expresable —y por lo tanto, inteligible— solo algunos aspectos de lo que existe, es decir, acomete una división de lo sensible al redistribuir las partes de lo común y el lugar de los individuos en ese común dividido. Esta operación de volver sensible ciertos aspectos de la realidad determina la función del escritor y de la escritura; determina el universo de los materiales que arriban a la obra de arte y los procedimientos de formalización factibles; pero

4 Gabriel Rockhill va a hablar incluso de una “revolución copernicana” para referirse a la conexión entre arte y política en Rancière al identificar cómo el autor, en lugar de presuponer la exterioridad de estos dos dominios distintos y buscar el lugar donde se encuentran e interactúan, empieza por establecer la “partición de lo sensible como el marco estético-político que organiza lo visible y lo decible” (Rockhill 2004, 75) y, por ende, tanto lo político como lo artístico.

también determina a los destinatarios del texto o de la obra de arte. Es decir, configura un régimen estético.

Régimen de identificación del arte

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, ‘régimen’ es un conjunto de normas que gobiernan o rigen una cosa o una actividad; en el Petit Robert francés, referido a aspectos físicos, es el conjunto de condiciones generales que definen el proceso de ciertos fenómenos; también tiene un significado de relación u orden entre términos de la oración y aparece también como sinónimo de sistema, sobre todo en su acepción de forma de gobierno o forma de administrar o gobernar una comunidad. El régimen entonces 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. Rancière propone que el concepto de régimen califica las artes en general —“un régimen de las artes en general” (2000, 26)— e identifica tres diferentes modalidades o regímenes de identificación de las artes: régimen ético —de las imágenes y del arte—, representativo y estético.

En la lógica de los regímenes del arte, Rancière identifica también dos clases de temporalidad y de historicidad. En primer lugar, la historicidad propia a un régimen de las artes en general; en segundo lugar, las decisiones de ruptura o de anticipación que se operan al interior de este régimen, es decir, al interior de cualquier régimen de las artes en general y de aquel que existe en un momento dado. Pero estas temporalidades no darían lugar a una historia, en el sentido de suponer que, por ejemplo, los tres regímenes de identificación del arte que aísla o identifica pudiesen ser leídos como una secuencia de progresión temporal o de organización por etapas determinada por una cierta teleología. De manera más precisa, Rancière se ubica en contra de una interpretación de “necesidad histórica” en el arte (2008) y reclama la consideración de una temporalidad plural al interior del régimen estético del arte al señalar que la temporalidad propia de este régimen es la de una co-presencia de temporalidades heterogéneas (2000, 37).

Rancière denuncia que la discusión sobre modernidad y postmodernidad mezcla las dos temporalidades que acabamos de nombrar. Al definir la estética como confusión y la literatura como contradicción, como se verá más adelante, postula que el régimen estético y la literatura se mueven siempre entre dos polos de tensión. Para Rancière la discusión modernidad/postmodernidad despliega en el tiempo lo que son, en realidad, momentos de constitución de lo estético, pero como estados de la dialéctica de los extremos —“obra autónoma / obra que se mezcla con la vida”— que fundan la obra de arte del régimen estético.

Para la definición de la categoría de régimen de identificación del arte es fundamental la formulación de Rancière sobre la estética como “un régimen de visibilidad y de inteligibilidad del arte” (2004) y como un “modo de discurso interpretativo que pertenece, él mismo, a las formas de este régimen” (2004, 21). De hecho, el arte no existe sin un régimen de percepción y sin un pensamiento que permita reconocerlo y distinguir sus formas como formas comunes, respectivamente. La principal función del régimen del arte es justamente fundar un edificio de identificación del arte: “un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y de modos de inteligibilidad específicos” (2005, 22).

Desde esta perspectiva, el arte no se distingue por una condición inmanente que lo funda de una vez y para siempre, sino por el movimiento de un mecanismo que pone en relación ciertas prácticas y operaciones que se realizan con los materiales, ciertas formas de visibilidad y modos de inteligibilidad. Esta no inmanencia del arte devuelve la condición fundadora al principio de la identificación, a la posibilidad de identificar —y por lo tanto nombrar— ciertas prácticas en ciertos contextos como arte. Al postular el concepto de régimen de identificación, Rancière enfatiza en la condición sensible del arte: por un lado, reconocer algo como artístico depende de una operación de distinción y de identificación de las formas comunes; por el otro, el arte aparece como un *sensorium* particular, es decir,

como una adecuación específica del aparato sensible, los objetos y prácticas que pueden ser percibidos por el primero y comprendidos por el pensamiento: un *sensorium* particular que pone en relación percepción, sensación e interpretación.

Regímenes del arte

La identificación del arte no depende de una condición inmanente que le pertenezca, sino del régimen de distinción e identificación, del régimen de funcionamiento de las imágenes; el mismo objeto puede ser arte o no serlo, dependiendo del régimen con que se lo juzgue. Como ya se señaló, Rancière define tres regímenes para identificar las cosas y las imágenes del arte: régimen ético, régimen de representación y régimen estético. Por ejemplo, con respecto a la Juno Ludovisi —que Schiller había identificado como expresión privilegiada de la *apariencia libre* que para él fundaba la obra de arte del régimen estético— Rancière postula un primer nivel de identificación de cada uno de los tres regímenes del arte que propone.

En el régimen ético, cuyo énfasis está en la veracidad intrínseca de las imágenes, la obra de arte aparece como imagen de algo que la trasciende y se hace presente. En el ejemplo analizado por el autor, la *Juno Ludovisi* aparece como imagen de la divinidad, es decir, la estatua es “esencialmente aprehendida como una *imagen* de la divinidad” (2005, 22). La percepción y el juicio de la imagen como objeto artístico responden a las preguntas sobre el permiso que tenemos para hacer imágenes de la divinidad, sobre la verdad de la divinidad imaginada y sobre la correspondencia de la imagen con la divinidad representada. Esta dependencia de la imagen con la divinidad y de la eficacia de la representación limita, a los ojos de Rancière, la autonomía de las obras del régimen ético del arte, al punto de poner en duda su condición misma de arte: “En este régimen no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad” (2005, 23). El régimen de representación del arte es un régimen que se funda en la imitación

y la verosimilitud; su énfasis está en la verificación de esta similitud o semejanza en los temas representados y en la adecuación de las formas de hacer que se puede reconocer en la teoría de los géneros y los estilos. El régimen de representación libera a la imagen del régimen ético de su validez implícita mediante la creación de un sistema de producción. De nuevo, en el caso de la Juno Ludovisi, la obra “es el producto de un arte, la escultura, que es arte a título doble: porque impone una forma a una materia; pero también porque es el producto de una representación: la constitución de una apariencia verosímil” (2005, 22). Entonces, en este régimen la obra —estatua o relato de ficción, poema o pintura— es una representación vista a través de un conjunto de convenciones expresivas —el poder de la tradición y de la estética normativa— que verifica la adecuación, la conveniencia de la imagen misma y el funcionamiento de la imagen. Se trata de “todo un sistema de criterios que determinan la manera en que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista de dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen” (2005, 22).

En el tercer régimen de identificación del arte, el régimen estético, el énfasis se encuentra en la verificación de la pertenencia de la obra de arte a un *sensorium* particular. La obra de arte se convierte en una experiencia específica, es decir, inédita y que no depende de la adecuación o de la competencia de los modos de hacer, sino que se instala en la originalidad de la experiencia al provocar y transformar los modos de ser. Rancière lo sintetiza cuando dota de contenido específico a la estética como categoría: “Esto es lo que quiere decir ‘estética’: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible” (2005, 24).

Régimen estético del arte

Detengámonos un poco en la constitución del régimen estético del arte. La condición estética en el régimen estético de identificación del arte está dada como apariencia libre y libre juego. La obra de arte

es *apariencia libre*, es decir, forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Por otro lado, la obra es *libre juego*, pues “aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (2005, 24). La condición de libre juego de la obra de arte en el régimen estético de identificación del arte, la toma Rancière de *Las Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller: libre juego como actividad que tiene fin en sí misma; que no se propone adquirir un poder sobre las cosas; en fin, una nueva forma de división de lo sensible que pone en confusión las asignaciones previstas de espacios y funciones fijados para los sujetos.

Por su parte, la condición de apariencia libre y de juego como experiencia estética, la toma de *La Crítica del Juicio* de Kant: experiencia estética como doble suspensión de las facultades, como la suspensión del poder cognitivo del entendimiento —que determina los datos sensibles de acuerdo con sus categorías— y del poder de la sensibilidad —que impone los objetos de deseo—. Este juego de las facultades no es solamente una actividad sin finalidad, sino una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad. La obra de arte en el régimen estético inaugura lo que Rancière denomina un “círculo de una actividad inactiva”. Esta actividad paradójica está en relación con la actividad de suspensión de las facultades. Y apariencia libre, libre juego, suspensión de las facultades y actividad sin fin son anticipaciones que ligan el libre juego con la utopía, y la experiencia estética con la promesa de emancipación. El libre juego como utopía, mediante la suspensión de las facultades, funda un nuevo arte de vivir, una nueva forma de la vida en común ya que define las cosas del arte “en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación” (2005, 25). Pero, además, el juego y la experiencia estética fundan una *comunidad nueva* porque son la refutación sensible de la oposición entre forma inteligente y materia sensible que constituye la diferencia entre dos humanidades o dos posiciones:

La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Paralelamente, la apariencia libre se opone al imperativo que relaciona la apariencia con una realidad. Estas categorías —apariencia, juego, trabajo— son en realidad categorías de la división de lo sensible. Dibujan en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas de dominio o de la igualdad. (2005, 25)

La utopía del arte aparece en el régimen estético como anticipación de futuro, pero también como transformación de lo que existe como nueva distribución de lo sensible:

Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades. [...] La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado. (2005, 26)

En otra dimensión, el régimen estético surge como ruptura con el régimen representativo del arte que establece una mediación reglada entre *poesis* —entendida como “modos de hacer”— y *aesthesis* —entendida como “modos de ser o de sentir”— bajo el imperio de la mimesis. La ruptura con el régimen de representación funda la especificidad de la literatura, sobre esto volveremos más adelante. El régimen estético anula el poder legislador de la mimesis y pone directamente la *poesis* en relación con la *aesthesis* (2004, 25). Este régimen estético no es meramente un discurso sobre el arte o una concepción del arte alejada de la vida, es justamente la puesta en contacto del arte como promesa de emancipación y como práctica que vincula a la vida misma y las formas de distribución de lo sensible. Desde esta consideración, la estética toma en cuenta y pone de relieve la dimensión política del arte, así como la dimensión estética de la política. Pero, de nuevo, política no como lo referido al ejercicio

del poder o a la lucha por el poder, sino como “la configuración de un espacio específico”, como la “circunscripción de una esfera particular de experiencia”, de “objetos planteados como comunes” y de “sujetos capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (2005, 18).

Fiel a su propósito de contribuir al esclarecimiento de lo que la palabra estética significa, Rancière resume en cuatro puntos la comprensión de la estética como régimen de visibilidad e inteligibilidad del arte y como discurso interpretativo (2004, 26). En primer lugar, la estética funda o reclama un régimen de identificación: no hay más arte en general, ni conductas, ni sentimientos artísticos generales. Para que exista el arte, se necesita una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Pero esta identificación supone un proceso complejo de diferenciación, el cual establece dos condiciones para el reconocimiento de una obra de arte: por un lado, que la veamos como el producto, el resultado de un arte, es decir, de un saber hacer; por el otro, debemos ver en ella algo más. Esto último, en el régimen representativo del arte, era la historia y el relato. En el régimen estético se altera la sujeción de *poesis* y *aesthesis* a la mimesis, y la obra de arte “se deshace del nudo que vinculaba una naturaleza productiva a una naturaleza sensible”, como en el régimen de representación, por lo que *poesis* y *aesthesis* se remiten inmediatamente la una a la otra, la única naturaleza que las concilia es una “naturaleza perdida o una humanidad por venir” (2004, 17).

En segundo lugar, señala Rancière, estética no es el nombre de una disciplina, es el nombre de un “régimen específico del arte”. Este régimen —que no ha sido creado por los filósofos, por más que desde Kant sean estos quienes han empezado a pensarlo— se define por la “separación de las obras de arte de sus funciones de ilustración religiosa o de decoración de los grandes señores o las grandes dignidades” (2004, 18). Lo que conlleva la constitución “de un público nuevo, indiferenciado, en lugar de los destinatarios específicos de las obras representativas”, y la acentuación de “la singularidad sensible de las

obras en detrimento de su valor representativo y de las jerarquías de temas y géneros según los cuales estaban clasificadas y juzgadas” (18).

Esta transformación del arte ha tenido como efecto una reconfiguración del arte, es decir, una evolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado y que al mismo tiempo las vincula a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia. Los filósofos no han producido esta reconfiguración, pero la han conceptualizado bajo el nombre de estética y han atrapado el desplazamiento fundamental: las cosas del arte, a partir de entonces, se identifican cada vez menos con los criterios pragmáticos de las “maneras de hacer” y cada vez más con las “maneras de ser sensibles”.

En tercer lugar, debido a la condición paradójica de la estética, los pensadores han asumido su reflexión como un desafío para el pensamiento. La estética no es el pensamiento de la sensibilidad, es más bien el pensamiento de un *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte. Este *sensorium* es el de una naturaleza perdida, es decir, de una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una receptora. En ausencia de esta norma de adecuación perdida, lo que acontece en el régimen estético es “la unión sin concepto de los opuestos, la actividad voluntaria pura y la pura pasividad” (2004, 22). De nuevo: *poesis* y *aesthesis* están relacionadas de manera inmediata y sin la intermediación —legislación— de la mimesis.

En cuarto lugar, lo que exacerba las cosas y la apuesta que está en juego es que, dice Rancière, “una naturaleza ‘humana’ es siempre al mismo tiempo una naturaleza ‘social’”. La naturaleza humana del orden representativo “ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de las leyes de la sensibilidad a las perfecciones del arte” (2004, 22). Pero esta adecuación escondía, como ley del arte, la división de lo sensible que era la división de la dominación. La estética, en cambio, es el “pensamiento de un desorden nuevo” y no solo enturbia las jerarquías de los temas y de los públicos, sino favorece la relación entre la naturaleza humana y la

naturaleza social, que ya no se garantizan de antemano, y fundan una “igualdad inédita”. La estética no es, entonces, un saber establecido sobre un objeto, sino una práctica discursiva y un pensamiento en devenir que busca aclarar su propio campo de acción y de posibilidad como: régimen de funcionamiento del arte, matriz de discurso, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de experiencia sensible (2004, 26).

La estética como confusión

La estética también es confusión, en el sentido de acción y efecto de perturbar o desordenar, y en el de mezclar, poner juntos, tejer o entretejer. Confusión significa que se da un nudo entre las singularidades, es decir, las prácticas y/o las conductas estéticas, los afectos estéticos —como sentimiento— y el pensamiento del arte. El régimen estético es el espacio de esta confusión en la medida en que no existe una norma previa que determine el deber ser de la obra de arte; no existe un discurso descriptivo ni valorativo que anteceda a la obra de arte o la regente desde la distancia porque la obra de arte surge como experiencia inusitada y acontecimiento en la confluencia de formas de hacer, de ser y de pensar (2004, 12).

Pero hay otro nivel de la confusión en el régimen estético que afecta de manera directa a la literatura. Se trata de la puesta en contacto de la *poesis* con la *aesthesis* sin mediación de la fábula, la cual se hace evidente en el contacto directo de los materiales de la vida ordinaria con las producciones conscientes de los artistas. Rancière detalla la irrupción de fragmentos de la biografía de Stendhal en su narración *Vie de Henry Brulard*; en esta incursión lee la puesta en contacto de la vida con la escritura que reconoce también en la escritura de Proust: la puesta en relación de las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible. La estética, como régimen estético del arte, permite establecer una correspondencia entre este gesto del artista, en el que vemos la ruina de los cánones antiguos que separaban los objetos del arte de los de la vida ordinaria, con la reflexión de los teóricos del pensamiento

del arte correspondiente a ese mismo régimen, en la cual se mezclan lo consciente y lo inconsciente, el concepto y lo sin-concepto, y se verifica el arribo de la escena cotidiana y ordinaria a la esfera del arte. El gesto de Stendhal, al mezclar las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia, es lo mismo que las especulaciones registradas por Kant, Schelling o Hegel: “[...] en Kant, la ‘idea estética’ y la teoría del genio como marcas de la relación sin relación entre los conceptos del arte y el sin concepto de la experiencia estética; en Schelling, la teorización del arte como unidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente; en Hegel, la metamorfosis de la belleza entre el dios olímpico sin mirada y las escenas de género holandesas o los pequeños mendigos de Murillo” (2004, 14).

La estética aparece como discurso de un régimen que marca el fin del régimen representativo del arte. Este último se define por el poder legislador de la mimesis y de la narración de acciones de voluntades: “La mimesis es, en efecto, lo que distingue el saber-hacer del artista del saber-hacer del artesano o de quien sólo quiere divertir. Las bellas artes son llamadas así porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una manera de hacer —*poiesis*— y una manera de ser —*aesthesis*— que está afectada por la mimesis” (2004, 16). El régimen estético surge en la historia en el momento en el que el arte sustituye su singularidad al plural de las bellas artes, divididas y jerarquizadas en géneros. En su surgimiento, la estética suscita un discurso que permite pensar al arte en el régimen estético. El momento de surgimiento de la estética, también como discurso, es “el momento en el que se deshace el nudo —que se había antes tejido— entre una naturaleza productora, una naturaleza sensible y una naturaleza legisladora que se llamaba mimesis o representación” (2004, 16). La estética enuncia esta ruptura, es decir, la prohibición o la limitación del poder legislador de la mimesis que no supone el fin de la figuración: “El fin de la mimesis no es el fin de la figuración. Es el fin de la legislación mimética que acordaba, una a la otra, la naturaleza productora y la naturaleza sensible” (2004, 16).

El régimen estético es el momento del arte en el cual *poiesis* y *aesthesis* se relacionan sin mediación legisladora —configuradora— de la mimesis. Pero lo hacen en una relación de desacuerdo. Este desacuerdo es fundamental, porque en él aparece toda la promesa de la obra de arte en el régimen estético ya que “la única naturaleza humana” que puede conciliar y relacionar la *poiesis* y la *aesthesis* puestas en relación inmediata es “una naturaleza perdida o una humanidad por venir”. La estética como pensamiento de este régimen de identificación del arte —“de Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche”— “no tendrá otro objeto que el pensamiento de esta relación desacordada”, se “aplicará a enunciar, no [...] la fantasía de unas mentes especulativas, [sino] el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas del arte” (2004, 17), es decir, el régimen estético del arte.

De esta manera, el régimen estético del arte crea una condición política de la obra de arte que le pertenece en su propia constitución, no como contenido axiológico sino como posibilidad misma de existencia. El régimen estético instaura una relación entre “las formas de identificación del arte” y las “formas de la comunidad política”, de un modo que “rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle” (27) porque la autonomía artística es una forma de experiencia sensible y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad: “de una nueva forma individual y colectiva de vida” (2005, 27).

II. La literatura y el régimen estético

Jacques Rancière no define qué es literatura. En la introducción de *La Parole muette*, pone en evidencia las dificultades que enfrenta quien quiera hacerlo y se pregunta si la dificultad para hacerlo no tiene que ver con que la literatura pertenece al género de las nociones totalmente evidentes o más bien al de las nociones de realidades

trascendentes, “situadas fuera del campo de nuestra experiencia, rebeldes tanto a toda verificación como a toda invalidación” (1998, 6). Allí mismo confronta dos discursos sobre la literatura, separados por dos siglos: el de Voltaire y el de Maurice Blanchot, para corroborar que lo que cada autor llama literatura es distinto. Rancière verifica este relativismo de la literatura, pero señala inmediatamente que esta indeterminación de las prácticas artísticas es de hecho, la historicidad de las artes. No es pues, un relativismo voluntarista que dejaría a cada quien el cuidado de lo que quiere asumir como literatura. Lo que nos previene sobre la definición de literatura es la necesidad de examinar lo que ella significa en cada contexto. Así, Rancière termina por reconocer la existencia de un sistema de razones que permite comprender, finalmente, qué es literatura.

Su primera delimitación es, no obstante, negativa. La literatura no es ni la vaga idea del repertorio de las obras escritas, ni la idea de una esencia particular que dotaría a las obras de la cualidad literaria. Bajo el término de literatura se deberá entender

El modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir que produce esta diferencia y produce, en consecuencia, los discursos que la teorizan: los que sacralizan la esencia incomparable de la creación, tanto como los que la desacralizan para remitirla sea a la arbitrariedad de los juicios, sea a criterios positivos de clasificación. (Rancière 1998, 8)

Entonces, está en juego la divergencia de dos literaturas y lo que Rancière denomina la revolución silenciosa se habría producido para cambiar una “literatura en otra”. De una literatura, entendida como saber erudito sobre las obras, como conocimiento de las obras de gusto, tal como la comprende Voltaire en el *Dictionnaire philosophique* citado por Rancière, a una literatura que sería expresión de una absolutización de la misma, de una sacralización de la literatura, de la cual Flaubert y Mallarmé serían los dos grandes sacerdotes, tal como la comprende Blanchot en *Le livre à venir*,

también citado por el autor. Entre una y otra no habría sucedido más que un deslizamiento lexical que expresa la revolución silenciosa que lo habría producido (1998, 10). Este deslizamiento lexical, esta revolución silenciosa, coinciden con la sacralización de la literatura, el escándalo del romanticismo y la absolutización del arte proclamada por los jóvenes románticos: “misión hölderliniana del poeta mediador, absolutización schlegeliana del ‘poema del poema’, identificación hegeliana de la estética al despliegue del concepto de lo Absoluto, afirmación por Novalis de la intransitividad de un lenguaje que ‘no se ocupa sino de sí mismo’”. Finalmente, una literatura condenada, como la teología negativa, a “dar testimonio de su propia imposibilidad” (1998, 12).

La pregunta sobre el significado de la literatura en el régimen estético debe proponerse, como tarea, comprender el sentido de la coincidencia de la “revolución silenciosa” que cambió el sentido de la palabra literatura con las absolutizaciones conceptuales del lenguaje, del arte y la literatura, que se injertan en el cambio de sentido de la palabra literatura, y las teorías que opone la primera a las segundas. El interrogante sobre la literatura debe tomar en consideración esta coincidencia entre el deslizamiento del sentido de la palabra “literatura” y la promulgación de la estética romántica que históricamente se da en torno a 1800:

No podemos más que sorprendernos entonces de la exacta coincidencia entre el momento en que se acaba el simple deslizamiento del sentido de la palabra ‘literatura’ y aquel en que se elaboran estas especulaciones filosófico-poéticas que sustentarán, hasta nuestro presente, la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical del pensamiento y del lenguaje, si no incluso una tarea y un sacerdocio social. (Rancière 1998, 13)

Se trata de comprender simultáneamente la naturaleza y las modalidades del cambio de paradigma que arruina el sistema

normativo de las Bellas Letras y las razones por las cuales la misma revolución puede pasar desapercibida o ser absolutizada. Lo que es posible establecer de entrada es que la literatura, como arte de la escritura en el régimen estético, como literatura absolutizada o emancipada, no cambia las normas de la poética representativa en provecho de otras normas, sino en provecho de “otra interpretación del hecho poético” (1998, 14). Esta otra interpretación da cuenta del cambio de una poética de la representación a una poética de la expresión, ya veremos cómo. La literatura, así emancipada, tiene dos grandes principios. A las normas de la poética representativa, ella opone la indiferencia de la forma respecto del contenido; y a la idea de la poesía-ficción, ella opone la de la poesía como modo propio del lenguaje (1998, 14). Sin duda, queda la sospecha de si estos dos principios son compatibles, pero de su contradicción misma la literatura “hace obra”. Tanto la literatura que opone a la poética representativa la indiferencia de la forma con respecto al contenido, como aquella que responde al principio de la autonomía de la poesía como modo propio del lenguaje, tienen en común su oposición a la vieja mimesis representativa, a la vieja “palabra en acto” a la que contraponen el arte de la escritura. Pero también la escritura se desdobra: ella puede ser la “palabra huérfana” de todo cuerpo que la comporte o la atestigüe —palabra muda, porque carece de dirección y de acompañamiento—; o, al contrario, puede ser “el jeroglífico que transporta en su propio cuerpo su propia idea”. Rancière señala que la contradicción que define a la literatura bien podría ser la tensión establecida entre estas dos escrituras. Las formas de esta tensión pasan por la tentativa flaubertiana del “libro sobre nada”, el proyecto mallarmeiano de “una escritura propia de la idea” o la novela proustiana de “la formación del novelista”. Estas tres formas “ponen al desnudo las contradicciones de la literatura”, al tiempo que muestran “el carácter necesario y productivo de estas mismas contradicciones” (1998, 14), tal como lo estudia Rancière en *La parole muette, essais sur les contradictions de la littérature*.

La literatura como palabra muda y palabra petrificada

Rancière no define qué es literatura, es cierto, pero hace de ella simultáneamente un nuevo régimen de utilización de la palabra; la separación singular del arte de la escritura respecto de la tradición de las Bellas Letras que lo antecedía; una teoría de la palabra que desplaza el acento de la condición de la palabra “viva y actuante” a la palabra como signo y como voz de las cosas —palabra petrificada, palabra muda, jeroglífico impreso en la piel de las cosas y palabra que expresa la historia de las cosas—, una teoría para comprenderse a sí misma y más cosas aún. Pero quizás de manera más fuerte, la literatura, en la consideración de Rancière, es la causante y el testigo del derrocamiento de un régimen de escritura que pertenecía al régimen de representación del arte.

La literatura, comprendida como el arte de la escritura del régimen estético, se caracteriza por su condición de contradicción y de confusión, probablemente heredada del régimen estético que la hace posible. Como derrocamiento o derrota del régimen representativo, la literatura es dos cosas al tiempo: la interrupción del poder de la ficción y la interrupción de la lógica presupuesta entre palabra y acción, entre acción y conocimiento. La primera de estas cosas hace referencia a la revolución que va de la poética de la representación a la poética de la expresión. Pero la segunda, que se mueve en la misma ruptura, nombra de manera más precisa la irrupción de lo que Rancière nombrara como “inconsciente estético”.

La poética de la representación se sintetiza en cuatro principios: “primacía de la ficción, adecuación de la representación a la estética de géneros, conformidad o conveniencia de los medios de representación, ideal de la palabra en acto” (1998, 27). La poesía representativa estaba hecha de historias sometidas a principios de encadenamiento, de personajes sometidos a principios de verosimilitud y de discursos sometidos a principios de conveniencia. Se trata de una poética sometida a las normas clásicas de la *inventio* que determina la elección del tema; la *dispositio* que estipula el arreglo de las partes; y la *elocutio* que establece el despliegue del discurso ornamentado, sujeto a la

norma de adecuación entre personaje, situación y lenguaje, es decir, carente de autonomía. Pero el sistema de representación dependía menos de una cuantas reglas formales que de un “cierto espíritu, de una idea de las relaciones entre palabra y acción” (1998, 20) encarnado en los cuatro grandes principios que ya se enumeraron.

Por el principio de ficción, al poema lo define el ser una imitación, una representación de la acción. Es decir, no un modo del lenguaje, no una regularidad métrica, sino lo que se vuelve una norma general del arte: contar una historia. Este privilegio de la acción determina la adscripción a las normas clásicas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. El segundo aspecto de este primer principio es que la poética representativa presupone un espacio-tiempo específico de la ficción, donde esta “se da y se aprecia como tal”. La novela es la única que rompe con la estabilidad de este espacio, pues desde *El Quijote* niega este espacio-tiempo específico, con lo cual Don Quijote, según Rancière, es héroe no solo de su propia novela, sino también del nuevo régimen estético. Por el principio de adecuación de la representación a la estética de géneros, la ficción debe ajustarse de manera conveniente a un género que ha sido previamente establecido desde *La Poética* de Aristóteles, de acuerdo con el estatuto de los temas y el carácter de los personajes, en la medida en que toda ficción pertenece a un género dado y este es definido por el tema representado. Por el principio de la conveniencia o de la conformidad de los medios, la ficción está obligada a respetar las convenciones que establecen la correspondencia entre personajes, acciones y palabras adecuadas para la expresión. De este modo, el principio de conveniencia se acuerda con el principio de sumisión de la *elocutio* a la ficción inventada. Este último principio “reposa sobre la armonía de tres personajes: el autor, el personaje representado y el espectador que asiste a la representación” (1998, 24). Por el cuarto principio, “de actualidad”, la ficción se obliga a conceder la primacía a la “palabra como acto”; este principio, en última instancia, es el que da la norma a todo el edificio de la representación: el primado de la palabra como acto, el privilegio de la performance de la palabra (1998, 25).

Este último principio es fundamental para comprender la interpretación que Rancière hace de la escritura de la representación. El autor destaca que no existe contradicción entre el primero —privilegio de la acción— y el cuarto —primacía de la palabra en acto— principio. Para Rancière, todo el sistema de la representación descansa o proviene del modelo de la escena de la oratoria, por lo tanto, de la palabra en acto: “El sistema de la representación depende de la equivalencia entre el acto de representar y la afirmación de la palabra como acto” (1998, 25). Por eso la escena oratoria es su escena primigenia: se trata de un acto de uso, de despliegue, de “performancia” de la palabra: “Los valores que definen la potencia de la palabra poética son los valores de la escena oratoria (1998, 26). Para la constitución de esta escena primigenia es vital la armonía de autor, personaje y espectador: los tres son actores de la palabra, poseedores del poder de una palabra que actúa, de una palabra que puede acudir a la retórica, que puede enseñar el arte de vivir, que puede tratar los asuntos humanos y divinos, porque es, sobre todo, una palabra eficaz. Pero, la igualdad de la armonía de las tres figuras del régimen de representación, autor-personaje-espectador reposa en un orden estricto de las jerarquías. Este respeto de las jerarquías le permite a Rancière comparar el régimen de la representación en la sociedad aristocrática con el régimen de la representación en la república porque el edificio de la representación es una república donde cada cual tiene su lugar según su condición, es decir, es jerárquica; así como es jerarquizado el edificio de la representación, están jerarquizadas las normas y los componentes de la ficción: el lenguaje se somete a la ficción, el género al tema, el estilo a los personajes y situaciones, la invención prima sobre la disposición y la expresión.

Con respecto a esta representación, la escritura de la expresión aparece como su contrario, Rancière dice “su inversión”. Él se refiere al contraste como:

La nueva poesía, la poesía expresiva, está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por ellas mismas como

manifestaciones de la poeticidad, que reivindican una relación inmediata de expresión de la poesía, similar a la que ella pone entre la imagen esculpida sobre un capitel, la unidad arquitectural de la catedral y el principio unificador de la fe divina y colectiva. (1998, 28)

E inmediatamente, la inversión:

Este cambio de cosmología puede expresarse estrictamente como la inversión término a término de los cuatro principios que estructuraban el sistema representativo. Al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje. A la distribución de la ficción en géneros se opone el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de conveniencia se opone la indiferencia del estilo respecto del tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura. (1998, 28)

Estos cuatro principios, contrarios a los que definían la representación, definen ahora la nueva poética. También la define una imagen expresiva: en esta nueva poética, la palabra está petrificada, la palabra es una palabra muda.

La petrificación de la palabra, como característica de la literatura del régimen estético de identificación del arte, es decir, de la literatura tal como Rancière la entiende, empieza a ser comprendida a partir de la “revolución silenciosa” que en Francia le cambia el significado a la palabra, y la “revolución escandalosa” del romanticismo alemán que cambia la esencia de la escritura. Al respecto, el autor francés sostiene una fuerte disputa con Jean-Paul Sartre que no se puede presentar aquí en extensión. De hecho, la expresión es de Sartre, que la usa para referirse a la prosa de Flaubert o a la poesía de Mallarmé. De acuerdo con Rancière, Sartre denuncia el entusiasmo de Flaubert por los poemas en lenguas muertas: “palabras de piedra que caen de los labios de una estatua” y el poema de Mallarmé: “que florece solitario en un jardín escondido”. Para Rancière, Sartre ve la escritura de estos dos autores como un gesto aristocratizante que

se aísla en un silencio que parece de piedra. Rancière cita a Sartre: “Esos poemas que nadie habla y que pueden pasar por un ramo de flores escogidas según los colores o por un arreglo de piedras, son en realidad puro silencio” (1996, 17).

Para Rancière, esta palabra petrificada es muda y se opone a la palabra viva de la representación. Pero esta palabra viva, ya lo hemos visto, debería ser entendida como una palabra retórica de sujeción o en todo caso de exclusión. De esta forma, por paradójico que pueda resultar, la petrificación de la palabra dota a la literatura de una mayor potencia para movilizar al lector, para provocar una nueva partición de lo sensible, para invitar al descubrimiento de una nueva percepción de lo que existe. Para Rancière, la crítica de Sartre, a pesar de su perspectiva revolucionaria, se hermana con las críticas reaccionarias de los contemporáneos de Flaubert, representantes del régimen de representación, que también denuncian la petrificación de la prosa flaubertiana, en su caso por la deshumanización que representa la equiparación de sujetos y cosas en su escritura. Rancière responde a los reclamos sobre la petrificación de la palabra en el nuevo régimen de expresión —en realidad régimen estético de la literatura— al expresar que la palabra viva, denominada así por parte de Sartre y los tradicionalistas del siglo XIX, es la palabra dirigida de la representación. Frente a esa palabra elocuente, pero atrapada en un régimen de distribución dominante, Rancière exhibe lo que llama la palabra muda del régimen estético: dirigida a todos y a ninguno, no orientada ni encerrada en un dispositivo controlado de circulación. Asimismo, ubica el origen de esta discusión en el romanticismo. La cuestión se plantea en realidad entre una palabra no transitiva —que se hace objeto de la crítica de Sartre— y una palabra edificadora, que ayuda a mostrar y demostrar, que es la palabra de la representación. La discusión, que tiene su origen en el romanticismo, la ubica Rancière como “tema” de la “petrificación de la palabra”. El romanticismo sería el origen: “Hay que tomar este tema en su origen, en el tiempo en el que se

afirma la potencia de palabra inmanente a todo ser viviente, y la potencia de vida inmanente a toda piedra” (1998, 28).

El concepto que está en discusión con la escritura romántica de Victor Hugo —lo que la hace objeto de crítica de los tradicionalistas— es “la identificación de la potencia del poema a la potencia de un lenguaje de piedra”. En la crítica de Gustave Planche, contemporáneo de Hugo, sobre *Notre Dame de Paris*: “el hombre y la piedra se confunden y no forman más que un solo y mismo cuerpo” (Planche citado por Rancière 1998, 19), lo cual hace a la piedra objeto de crítica de inhumanidad. Para Rancière, la petrificación de la que nos habla aquí el crítico de Hugo no depende de una postura del escritor, que instauraría el silencio de su palabra, es, más bien y propiamente,

La oposición de una poética a otra, oposición que pone la novedad *romántica* en ruptura no solamente con las reglas formales de las Bellas Letras sino con el mismo espíritu de estas [...]. Lo que opone estas dos poéticas, es una idea diferente de la relación entre pensamiento y materia que constituye el poema y del lenguaje que es el lugar de esta relación. (1998, 19)

Lo que diferencia las dos poéticas en disputa es una idea distinta del lenguaje y de la relación entre pensamiento y materia. En relación con la estética de la representación y los términos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* que constituyen su régimen, la nueva poética que triunfa en la novela de Hugo “puede caracterizarse como con-moción del sistema que los ordena y jerarquiza” (1998, 19). Por otro lado, la petrificación hugoliana, como “plenipotencia del lenguaje”, es también la reinversión de su jerarquía interna. Nos dice Planche:

A partir de entonces, es la “parte material” del lenguaje —las palabras con su poder sonoro e imaginario— la que toma el lugar de la “parte intelectual”: la sintaxis que subordina la palabra a la expresión del pensamiento y al orden lógico de una acción. (1998, 20)

El inconsciente estético y la relación entre pensamiento y no pensamiento

La revolución que se ha operado en el régimen de la escritura con el paso de la representación a la escritura de la expresión, lo que es una verdadera “revolución estética” en la terminología de Rancière, puede ser descrita en la misma terminología, pero orientada a otro estrato, a otra dimensión del problema de la literatura, como “la abolición de un conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad”. En esta nueva formulación, la literatura, es decir, la escritura del régimen estético, es llamada a dar testimonio de una “racionalidad de la fantasía”; a expresar una relación entre pensamiento y no-pensamiento; a dar cuenta de que la obra de arte “lleva la huella de alguna eficacia del pensamiento inconsciente” (2005a, 35).

Al preguntarse sobre esta nueva dimensión de la escritura y de la literatura, Rancière postula que la existencia de un inconsciente síquico es posible y solo posible previa la existencia de un inconsciente estético, lo cual únicamente se puede dar en la época del régimen estético ya que: “Las obras y los modos de pensamiento del arte del siglo XIX constituyeron en sí mismos cierta equivalencia entre racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente” (2005a, 8). Esta equivalencia solo es posible en la época del régimen estético, es decir, en una época en la cual la estética se había declarado ciencia autónoma que analiza los productos del arte “como fruto de la unión entre un proceso consciente y un proceso inconsciente” (Schelling, Hegel); la poesía había proclamado que “todo es lenguaje” (Novalis); la novela se consagraba a “descifrar los signos de historia escritos en las cosas” (Hugo, Balzac) y el teatro se ocupaba “de hacer hablar, en el núcleo mismo del diálogo de los personajes, al silencio, testigo de determinada potencia del tercero, es decir, lo desconocido (Ibsen, Maeterlinck, Strindberg)” (2005a, 8-9).

El inconsciente estético —categoría propuesta por Rancière— actúa como fondo para el despliegue del inconsciente síquico freudiano, se trata no solo de un fondo histórico, sino también de una

constelación que tiene su dinámica, su filosofía y su política propia. Este inconsciente estético es “el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores” (2005a, 9). En esta condición de fondo común surgen o se profundizan las cosas, palabras, imágenes, objetos, sujetos y el pensamiento interroga o es asediado por el no pensamiento; la palabra es muda, pero los objetos, las huellas del tiempo, la historia de los objetos elocuentes y el inconsciente estético son también la tela de fondo de donde emerge la escritura.

De cara a esta nueva dimensión de la literatura en su relación con el inconsciente estético, el régimen de representación puede ser de nuevo definido. El orden de la representación puede sintetizarse en dos principios: primero, es un cierto orden de relaciones entre lo decible y lo visible, y en segundo lugar, de las relaciones entre el saber y la acción.

El orden en la relación entre lo decible y lo visible, primer principio, significa que “la esencia de la palabra es hacer ver”. Pero en el orden de la representación, la palabra hace ver siguiendo lo que Rancière llama “una doble moderación”. Por un lado, la función de manifestación visible retiene el poder de la palabra, no habla por sí misma, es “sólo” expresión, de voluntades y sentimiento. La palabra del régimen de representación, “manifiesta sentimientos y voluntades en lugar de hablar por sí misma, como la palabra de Tiresias [...], al modo del oráculo o el enigma” (2005a, 33). Por otro lado, la palabra retiene la potencia de lo visible mismo: como ella manifiesta lo que está escondido, lo que está lejano, instituye cierta visibilidad y retiene bajo su mandato lo visible. Rancière lo expresa así:

La palabra instituye cierta visibilidad. Manifiesta lo que está oculto en las almas, relata y describe lo que está lejos de los ojos. Pero, de ese modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato. La palabra le prohíbe al alma mostrar por ella misma, mostrar lo que prescinde de palabras. (2005a, 33)

El orden de las relaciones entre el saber y la acción, segundo principio, plantea una relación de necesidad entre acción y conocimiento: el saber es el resultado de la maquinaria de la peripecia y el reconocimiento. Esta relación de necesidad entre hacer y saber, entre acción y conocimiento, que es tanto lógica como causal, es finalmente el principio de la mimesis. Rancière lee todas las determinaciones de la lógica causal de la acción en Aristóteles: el drama es disposición de acciones, la base del drama es el personaje que persigue ciertas metas en condiciones de “ignorancia parcial”; tanto la meta como la salida de la ignorancia se logran con el transcurso de la acción y el saber es un resultado del dispositivo de la acción: peripecia y reconocimiento. De esta forma, en el orden de la representación queda establecida una relación necesaria entre acción y saber, pero queda excluido el *pathos* del saber:

El ensañamiento maniaco en saber lo que más vale no saber, el furor que impide escuchar, el rechazo a reconocer la verdad en la forma en que se presente, la catástrofe del saber insoportable, del saber que obliga a apartarse de lo visible. (2005a, 34)

Establecida la autonomía con la que Rancière dota su categoría del inconsciente estético y la condición de constelación en la que se despliega, tanto en la producción de inconsciente en el individuo como en la producción de la escritura y las experiencias del arte en los artistas y en la comunidad, podemos dar cuenta de cómo el autor reivindica el análisis estético en una doble dimensión. Una primera, como reconocimiento del modo de entrelazarse que tienen en el régimen estético las prácticas y los materiales con el pensamiento reflexivo. Pero también en una segunda dimensión ratifica su planteamiento de que el inconsciente síquico freudiano solo es posible con la existencia previa del inconsciente estético. Y esto último aún en contra de Freud, de cuyo psicoanálisis Rancière plantea que es todavía demasiado subsidiario del régimen clásico —neoclásico francés— y del pensamiento racionalista de las luces, en lo que ya no

podemos detenernos (2005a, 29). Pero sí podemos detenernos para cerrar nuestra revisión en la manera en que se entrelazan inconsciente estético e inconsciente síquico en el modo de funcionamiento del análisis estético y en el modo de existencia de la obra de arte.

En ambas dimensiones, las obras de arte son “los testimonios de la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante”. Para Rancière, que las obras de arte puedan ser, como lo fueron en el libro clásico de Freud, objeto de análisis, ejemplos del sicoanálisis, da cuenta —de manera independiente a que Rancière no suscriba los análisis realizados por Freud— de que ellas son en sí mismas la expresión de cierto inconsciente. Rancière entiende que este es el inconsciente estético “porque ya existe cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento [que en el arte y la literatura] se define como el ámbito de efectividad privilegiada de ese inconsciente” (2005a, 21-22). Pero este inconsciente estético no está desligado del inconsciente síquico porque el mismo gesto del psicoanalista de interrogar a la obra de arte como objeto, como materia de sicoanálisis prueba que “hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una ‘carga de pensamiento’ en lo que aparenta ser un detalle anodino” (2005a, 21). Y en esta comprensión de la operación del analista, Rancière nos invita a pensar como “inscripción del pensamiento analítico de la interpretación en el horizonte del pensamiento estético”. Entonces, resuena con un timbre más singular la invitación a pensar la manera sinuosa en la que se entretejen en la literatura el pensamiento y el no pensamiento, el signo y la cosa, la palabra y la materialidad de la voz, la voluntad y la trampa de la intriga nihilista. En la literatura sobresale la disrupción, la disfunción de la palabra viva que comandaba antaño la acción; la falla del saber que surge como fruto de la acción; el fracaso del pensamiento que orienta la decisión; el agotamiento del dominio que la palabra tenía sobre las cosas para domeñarlas y conducir las

al campo de lo visible y decible. En suma, se trata de la distancia que lleva del régimen de la representación al régimen estético, y que cada nuevo texto poético pareciera tener que volver a recorrer, una y otra vez, como procedimiento de aparecer, como única manera o posibilidad de advenir.

Hemos querido hasta aquí hacer el inventario y trazar el recorrido del pensamiento de Jacques Rancière sobre la literatura como una manera de acercarnos a comprenderla dentro del marco de la teoría de los regímenes de identificación del arte y, de manera precisa, en el régimen estético, complejo del que hace parte. La comprensión de la literatura como un sistema específico de pensamiento y no como una colección de obras, como sistema singular del arte de la escritura que se establece en la transición del siglo XVIII al XIX según Rancière, es subsidiaria de su interpretación del cambio de paradigma en la confrontación de lo que llama régimen de identificación del arte como representación y régimen estético. La literatura surge como cambio de paradigma, renovación del arte de escribir y proceso que se produce en el relevo y desplazamiento del régimen de representación por el régimen estético. Este cambio de paradigma significa la transformación del sentido de la escritura; la inclusión de nuevas modalidades y géneros de la escritura literaria; el surgimiento de nuevos géneros, en particular el de la novela, y la ampliación de los límites de lo que definía el campo de la escritura literaria denominada por la tradición como Bellas Letras.

La transformación del arte de la escritura, para desembocar en el surgimiento de la literatura, tal como la entiende el autor, depende de la transformación de la actividad del arte y de la consideración estética del mismo. Pero a su vez, esta transformación está en relación con la división de lo sensible y con la manera como la comunidad define lo que es común. La división de lo sensible es el zócalo común que comparten la dimensión política y estética de la vida social de los seres humanos. El régimen estético de identificación del arte tiene como momento de eclosión o surgimiento el periodo histórico del romanticismo alemán. El mismo periodo de

las revoluciones burguesas que provocan el cambio de una visión de mundo aristocrática hacia la aspiración de un régimen democrático de distribución de lo común. El arte de la escritura deviene literatura y la condición democrática del nuevo régimen social deviene literariedad, es decir, la condición de posibilidad de la literatura. Estos dos fenómenos están en relación con una tercera dimensión de la misma constelación, es decir, con el surgimiento de la posibilidad de un inconsciente estético: un pensamiento por fuera del pensamiento. Este inconsciente estético nombra y acoge las distintas consideraciones del pensamiento y su otro, del pensar por fuera del pensar, de la indeterminación entre lo consciente y lo no consciente. Es esta consideración del pensamiento y su otro lo que se expresa en las transformaciones del régimen de identificación del arte y de la literatura. De esta manera, régimen de identificación del arte; tensión entre regímenes estético y de representación; reformulación, casi invención de lo que es literatura, tanto en sus prácticas como en el pensamiento que la intenta comprender y describir; inconsciente estético; palabra muda y sustitución de un régimen de imitación y de representación por un régimen de expresión y de privilegio del lenguaje, se constituyen en un inventario de términos y de relaciones, es decir, en una constelación que, desde la propuesta teórico-literaria del autor, nos deberían permitir el estudio de la literatura en su constitución y de las rupturas que la constituyen.

Obras citadas

- Guénoun, Solange, James Kavanagh y Roxanne Lapidus. "Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics : Approches to Democratic Disagreement". *SubStance*. Vol 29 n.º 2: 3-24. 2000.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante. 2005a.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée. 2004.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures. 1996.

- Rancière, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette Littératures. 1998.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique. 2000.
- Rancière, Jacques. “No existe lo híbrido, sólo la ambivalencia”. Entrevista con Sadeep Dasgupta. En *Fractal* 48. 2008.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée. 2007.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. 2005b.
- Rockhill, Gabriel. “The Silent Revolution”. *SubStance*. Vol. 33 n.º 1: 54-76. 2004.