



ENRIQUECER LO SENSIBLE. ENTREVISTA A JACQUES RANCIÈRE

ENRICHING THE SENSIBLE. AN INTERVIEW WITH JACQUES RANCIÈRE

ENRICHIR LE SENSIBLE. ENTRETIEN AVEC JACQUES RANCIÈRE

Isabelle Galichon

Université Bordeaux-Montaigne

isabelle.galichon2@gmail.com

Fecha de recepción: 17/09/2023

Fecha de aceptación: 17/09/2023

DOI: <https://doi.org/10.30827/tn.v7i1.29901>

Resumen: Esta entrevista hace un recorrido por la producción de Jacques Rancière desde *La noche de los proletarios* (1981) hasta *Los bordes de la ficción* (2017) y ahonda en cuestiones fundamentales de su pensamiento tales como la influencia de Jacotot, la política y la literatura como procesos de subjetivación que permiten un nuevo reparto de lo común, el reto de enriquecer lo sensible, la manifestación de una “politicidad sensible” en el teatro y la forma coreográfica, la ficción como “revolución democrática”, y las contradicciones de la literatura.

Palabras clave: Rancière; política de la literatura; reparto de lo sensible; politicidad sensible; revolución democrática.

Abstract: This interview traces Jacques Rancière’s production from *The Nights of Labor* (1981) to *The Edges of Fiction* (2017) and delves into fundamental questions of his

thought such as the influence of Jacotot, politics and literature as processes of subjectivation that allow for a new sharing of the common, the challenge of enriching the sensible, the manifestation of a “sensible politics” in theatre and choreographic form, fiction as “democratic revolution”, and the contradictions of literature.

Keywords: Rancière; Politics of Literature; Distribution of the Sensible; Sensible Politics; Democratic Revolution.

Résumé: Cet entretien retrace la production de Jacques Rancière, de *La Nuit des prolétaires* (1981) à *Les Bords de la fiction* (2017), et approfondit des questions fondamentales de sa pensée telles que l’influence de Jacotot, la politique et la littérature comme processus de subjectivation permettant un nouveau partage du commun, l’enjeu de l’enrichissement du sensible, la manifestation d’une « politique sensible » dans le théâtre et la forme chorégraphique, la fiction comme « révolution démocratique », ou encore les contradictions de la littérature.

Mots clés : Rancière; politique de la littérature; partage du sensible; politique sensible; révolution démocratique.

P- *El maestro ignorante* (1987) es, en cierto sentido, un punto de partida importante desde el cual se comprende la totalidad de su obra: la igualdad, y la igualdad de las inteligencias en particular, no es un punto de llegada, sino un punto de partida. Es la visión pedagógica defendida en el siglo XIX por Jacotot, que le lleva incluso a enseñar una disciplina que él mismo no domina. La emancipación se convierte así en el principio de una transmisión y, de una manera más general, en un proyecto político que encontraremos en sus obras. *El espectador emancipado* (2008) también abordará esta cuestión de la emancipación individual, de la individuación de las experiencias.

¿Podría retomar esta propuesta de Jacotot y explicarnos cómo resuena con su concepción de lo político y de la literatura?

R- Quizás deberíamos partir de esta idea de resonancia más que de la de punto de partida. Nunca he elaborado una idea de la igualdad a partir de la cual haya luego desarrollado las consecuencias en distintos ámbitos. En el transcurso de mis investigaciones se han producido encuentros, a menudo fortuitos, que han resonado entre sí para formar finalmente toda una red de experiencias de igualdad —o, en términos

jacotianos, de verificaciones de la igualdad— que mantienen entre ellas una relación de concordancia, pero también de discrepancia.

La primera de estas experiencias aparece en *La noche de los proletarios* (1981). Mi investigación en el archivo obrero me había enseñado dos cosas. En primer lugar, la igualdad no es simplemente un objetivo que se ha de alcanzar, sino una práctica: en este caso, la manifestación de una misma capacidad de sentir y pensar en aquellos y aquellas que, por lo general, estaban destinados a una forma de vida inferior. En segundo lugar, la igualdad y la desigualdad se experimentan de entrada al nivel de la experiencia sensible, de las capacidades de percibir y ser afectad^x, así como del propio lugar que ocupamos en el espacio y el tiempo. La emancipación es el acto por el que nos volvemos capaces de aquello de lo que no éramos capaces. Y el núcleo de esta subversión es la negación en acto de una jerarquía instituida en torno a la más natural e inevitable de las divisiones que afronta la experiencia humana: la del día y la noche.

Para mí, la igualdad ha sido ante todo una noción estética, es decir, una noción que se refiere a las formas mismas de la experiencia sensible. Esto se vio confirmado por un segundo encuentro, el de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794) de Schiller, que definen el estado estético como aquel en el que se suspende la oposición entre lo activo y lo pasivo. La sistematización kantiana y schilleriana de la igualdad estética actuó como eco de lo que mi investigación en el archivo obrero me había revelado.

Pude comenzar a sistematizar este asunto “estético” a partir de otra experiencia de igualdad que aparentemente no tenía nada que ver ni con la política ni con el arte: la de la emancipación intelectual de Jacotot. Cuando la desenterré, algunos tan solo la consideraron como una de esas extravagancias de las que está plagada la historia de la pedagogía. No obstante, lo que encontré fue algo muy distinto, la formulación del cambio de perspectiva que mis incursiones en el archivo obrero me habían hecho percibir: no pasamos de la desigualdad a la igualdad. No se trata de relaciones variables de magnitud, sino de procesos antagónicos. Y el conflicto entre estos procesos es mucho más que un asunto del sistema educativo. Afecta a todas las formas de comunicación, a todas las formas de comunidad que se establecen a través del habla entre los seres humanos. He querido otorgar, por tanto, a este descubrimiento toda su fuerza de provocación, que es doble. Hallamos, por un lado, la radicalidad de su proposición: la igualdad debe presuponerse, aunque tan solo existe en su verificación. Pero también encontramos su distanciamiento con respecto a los proyectos de acción colectiva y de inscripción institucional que se asocian naturalmente a esta noción.

Fue precisamente a partir de este distanciamiento que, en un tercer momento, abordé la igualdad como noción política. El primer paso fue responder a la pregunta planteada en el marco de un coloquio: ¿qué es lo político? Contesté desdoblando la noción, definiendo lo político como el lugar de confrontación entre la normalidad policial, que fija lugares y capacidades, y la política en tanto que conjunto de prácticas empleadas para verificar la igualdad. En otras palabras, definí la política a partir de la idea de emancipación como aquel acto por el cual nos volvemos capaces de lo que antes la posibilidad misma nos negaba. Esto queda ilustrado en *El desacuerdo* (1995) a través del análisis de la secesión plebeya como demostración de la capacidad de hablar de quienes solo eran considerados animales que hacían ruido. Permítame insistir en este aspecto: la igualdad política no ha sido nunca para mí un punto de partida, sino que fue gracias al rodeo de la emancipación sensible que pude dar una definición personal de la igualdad.

Este desvío sensible es también el de mi larga investigación sobre las aventuras de la “carta errante”, sobre el modo en que las existencias consagradas a lo ordinario del trabajo y de la vida doméstica se vieron desviadas de este “destino” por el poder de unas cuantas palabras leídas u oídas. Así es como la literatura y la política se vincularon muy pronto en mi obra, pero de manera inversa a la habitual: no como una deducción de la igualdad política a su expresión literaria, sino, por el contrario, como una consecuencia política de la literariedad propia del animal humano, el animal capturado por el poder de las palabras. Se trata de un *topos* que descubrí muy temprano al constatar la recurrencia con la que la misma escena primitiva se repetía en las autobiografías de niños del pueblo: la del encuentro con la palabra escrita abandonada —el libro sin cubierta, los dos versos garabateados en un trozo de papel recogido en la calle, etc. La cuestión se me presentó con más claridad cuando examiné la fábula de Balzac *El cura de aldea* (1839), que muestra el poder de la literatura bajo un doble aspecto. Por un lado, encontramos el efecto de su desviación: la perversión de la hija del charrero a través de su encuentro con un *Paul et Virginie* que compra por sus imágenes en un puesto al aire libre. Por el otro lado, están los medios que el novelista utiliza para corregir dicha perversión en la propia estructura de la trama, que lleva a la heroína a compensar la circulación mortífera de la carta mediante la circulación beneficiosa de las aguas vivas. Esta cuestión de la circulación de la carta, abordada en *La Chair des mots* [*La carne de las palabras*] (1998) y *La palabra muda* (1998), fue el núcleo inicial de mis trabajos sobre la igualdad literaria, con los que se cruzaron más tarde otras líneas de igualdad: la desjerarquización de la población y de las situaciones novelísticas denunciada por los críticos de Flaubert (*Política de la literatura*, 2007), seguida de la

destrucción de la jerarquía aristotélica de la ficción y la crónica [*El hilo perdido* (2014) y *Los bordes de la ficción* (2017)].

Es, por tanto, toda la pluralidad de aproximaciones a una pluralidad de experiencias de igualdad en diversos campos lo que ha constituido el tejido de mi obra, y no la aplicación sucesiva de una misma noción a distintas disciplinas.

P- “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce [...]. Hay entonces, en la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’ propia de la ‘época de masas’, de la cual habla Benjamin” (Rancière, *El reparto de lo sensible* 9-10). Este es también un punto retomado por los situacionistas, y usted añade que “podemos entenderla en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir” (10). ¿Podría retomar este concepto tan importante en su obra y, quizás, hacer una lectura del mismo veinte años después? ¿Hasta qué punto la política y la literatura forman parte de procesos de subjetivación que permiten no solo definir una “estética de la existencia” (Foucault), unas “formas de vida” (Wittgenstein), sino también “reconfigurar el mapa de lo sensible” para un nuevo reparto de lo común?

R- También en este caso se trata de una cuestión de anticipación y repetición, de encuentros e intersecciones. Por un lado, se podría decir que, como problemática, el reparto de lo sensible siempre ha estado en el corazón de mi trabajo. *La noche de los proletarios* comienza con un asunto de manos: la relación entre los gestos del pintor y los del obrero, pero también la relación entre la mano y los ojos, en la que el pintor, frente al obrero, encarna el privilegio de la mirada. Sin embargo, la expresión en sí no aparecerá hasta *El desacuerdo* para poner de relieve la cuestión de la comunidad sensible, en el centro del conflicto entre la policía y la política: se trata de saber cómo distinguir, en el monte Aventino, a un ser hablante de un animal ruidoso, pero se trata también, aquí de nuevo, de la relación entre la mano y la mirada en la historia de los esclavos de los escitas contada por Herodoto. Los esclavos en rebelión pueden luchar contra los amos armados, pero ya no pueden hacerlo frente a los mismos amos simplemente equipados con los látigos que simbolizan la servidumbre.

Si la expresión “reparto de lo sensible” aparece en esta obra es, sin duda, porque me parecía apropiada para designar la esencia de la política: el conflicto sobre la existencia de un mundo común y sobre la configuración de este mundo. No obstante, en aquel momento no creí necesario dar a la noción ningún significado específico. Fueron otros quienes lo hicieron por mí, concretamente Bernard Aspe y Muriel Combes, cuan-

do me pidieron que precisara el nexo que la noción implicaba entre política y arte a partir de una referencia histórica: el intento de transformación de las formas artísticas en formas de vida colectiva en la época de la revolución soviética. Esta referencia a la experiencia histórica de artistas que habían querido ir más allá de la diferencia entre arte y política me permitió señalar este punto, que se encuentra, en cierto modo, por debajo de su individualización, allá donde igualdad y desigualdad se encarnan en formas de sentir, percibir y hacer.

El reparto de lo sensible es lo que estructura la forma misma de la experiencia. Pero no es el lugar de una experiencia original como la “donación” de los fenomenólogos. Lo sensible no es lo contrario de lo inteligible. Tampoco es lo antipredicativo. Es el lugar donde las materialidades se anudan a las significaciones. Ahora bien, este anudamiento está de entrada marcado por la división. El reparto de lo sensible es el terreno en el que la posibilidad de percibir, de ser afectado y de dar sentido es la manifestación de un “lugar en el mundo”, es decir, de una forma de participación en una comunidad bajo la forma de inclusión o exclusión. Estas formas *a priori* no son formas trascendentales de toda experiencia en general. Son formas que se imponen naturalmente para estructurar lo que un tipo de individuos pertenecientes en cierto momento a un determinado grupo pueden percibir, sentir, nombrar y pensar sobre su experiencia. Pero también son formas capaces de hacer avanzar las cosas derribando las barreras que los confinan a una determinada forma de experiencia y ampliando, en el proceso, el campo de lo posible. La subjetivación política es el acto por el cual los sujetos colectivos se pronuncian, en primera persona del plural, y se muestran capaces de hacer lo que no se suponía que era asunto suyo: ocuparse de las cuestiones comunes a todos. Así es como la subjetivación sacude el orden que vincula las identidades a las capacidades. La literatura, tal como la he definido, en tanto que régimen específico del arte de escribir, no pertenece al orden de la subjetivación colectiva. No crea un “nosotros”. En cambio, amplía el campo de lo perceptible y lo representable, y vincula su propia perfección a la manifestación de capacidades de sentir que pertenecen a todas y todos, pero que todavía no han sido reconocidas. Sin duda, estos cambios son mucho menos espectaculares. No obstante, no dejan de contribuir a crear el tejido sensible a partir del cual son posibles las formas de subjetivación colectiva.

P- En una reciente entrevista con motivo del 50º aniversario de su editorial, La Fabrique, en la librería La Machine à Lire (Burdeos) el 23 de junio de 2023, usted concluía con las palabras “debemos enriquecer lo sensible”. Esta cuestión de lo sensible parece ser un tema crucial en la experiencia política actual y está siendo retomada por varios filósofos (Lordon, así como Latour, Despret y Coccia) para estimular un desper-

tar político y ecológico. En efecto, sus trabajos buscan suscitar una reflexión poética y, de manera más amplia, estética, servirse de las prácticas artísticas para hacer visible y perceptible la necesidad de tener en cuenta “la parte de los sin-parte”. ¿Podría hablar-nos un poco más de este reto de *enriquecer lo sensible*?

R- Como ya apuntaba, para mí lo sensible no es el lugar de una donación original que habría que reavivar para corregir las abstracciones del pensamiento. Tampoco es el lugar de una gran unidad e igualdad que se ha perdido y habría que redescubrir. Así pues, para mí no es lo mismo enriquecer lo sensible que encontrar la unidad de lo vivo, la comunidad de lo humano y de lo no humano. No ignoro la importancia de estas preocupaciones, nacidas de la toma de conciencia de los callejones sin salida del crecimiento tecnológico y de las amenazas ecológicas que pesan sobre el futuro inmediato del planeta. Sin embargo, han dado lugar a sistematizaciones que a veces me parecen problemáticas. Escuchamos decir casi en todas partes que sufrimos las consecuencias del pecado original de la racionalidad occidental, que se construyó en la época clásica sobre el olvido del mundo vivo. Es difícil aceptar esta idea cuando se piensa en el enorme trabajo de investigación y escritura que se ha interesado, desde el siglo XVIII, por todas las formas de vida animal y vegetal, así como por todas las teorizaciones sobre la continuidad de las formas vivas o por la imposición de la idea poética de que “todo está lleno de alma” (Novalis). El lenguaje de los pájaros, las abejas y las flores no es algo nuevo de lo que nos ocupemos a día de hoy. También tengo mis reservas sobre el retorno de las visiones panteístas o animistas que a menudo acompañan a estas denuncias.

Si me planteo la cuestión del enriquecimiento de lo sensible no es para responder a un supuesto pecado original de la razón cartesiana. Se trata más bien de contrarrestar la lógica misma de la dominación, que no cesa de desmaterializar, de volverlo todo invisible, transparente a su función y a su significado. El consenso, en su sentido más general, es el acuerdo del significado con el significado, es decir, en un principio, el acuerdo entre lo que se da a ver y sentir y el significado que puede atribuirse a lo dado. Este acuerdo presupone una rarefacción extrema de las situaciones tomadas en cuenta, la supresión de toda materialidad que vaya más allá de la simple ilustración de su significado. Piénsese, por ejemplo, en la extrema pobreza de las imágenes y significados atribuidos en el discurso oficial y en los medios de comunicación a palabras como “suburbios” (*banlieue*) o “inmigración”. Hubo un tiempo en que el pensamiento y la política se proponían la tarea de ordenar el caos de los datos sensibles, mientras que el arte trataba de poner de relieve las formas puras. Me parece que hoy su trabajo es el contrario. Se trata de devolver la materialidad a todo lo que se ha desvanecido

bajo su significado, traer al reino de lo visible y lo audible imágenes y sonidos que rompan la armonía consensuada del concepto y de la cosa, devolviendo a las cosas su singularidad y a los significados su incertidumbre. Es este trabajo disensual el que encontré ejemplificado en el modo en que se combinan en *Let us praise now famous men* la frialdad de las fotografías de Walker Evans y la prolijidad de las enumeraciones de James Agee (*Aisthesis*, 2014). Hoy en día, es una tarea que llevan a cabo escritores, cineastas y fotógrafos que rompen estereotipos sobre la inmigración, los suburbios, etc. Pienso, entre otros ejemplos, en las películas de Pedro Costa sobre los inmigrantes caboverdianos, en las de Sylvain George o en las imágenes de Bruno Serralongue sobre la jungla de Calais. Pero este mismo tipo de trabajo también lo realizan a día de hoy muchas acciones militantes que se esfuerzan por volver a poner la materialidad sensible en los “problemas” que gestionan los poderosos. Así pues, las acciones de “Les Soulèvements de la Terre”¹ no solo reclaman que se tomen medidas contra el calentamiento global, sino que también llaman la atención sobre cambios inadvertidos en el paisaje sensible. El asunto de los mega-embalses es un buen ejemplo de ello.

P- En su opinión, Flaubert transmite la “democracia en literatura” en *Madame Bovary* y *La educación sentimental* a través de una narración que permanece en un segundo plano. Más allá de la novela, usted menciona también la “politicidad sensible” que se manifiesta en el teatro y en la forma coreográfica que combina canto y danza. ¿Podría precisar qué entiende por “politicidad sensible” y explicar cómo se manifiesta en estas tres formas?

R- Reconocí en primera instancia esta “democracia” a través de la mirada de quienes fueron los primeros en identificarla como tal, es decir, los críticos reaccionarios contemporáneos de Flaubert. Estos se propusieron demostrar que la *indiferencia* del escritor —que los críticos progresistas del siglo XX equipararían a una distancia aristocrática— era en realidad la democracia hecha literatura: la ausencia de toda jerarquía tanto entre los seres como entre las situaciones y las cosas. La democracia que ellos observan en los sujetos del escritor y en la forma en que este los trata es algo que yo, por mi parte, he incluido en una forma sensible particular, la de la página de la escritura que Platón ya denunciaba: la superficie de los signos escritos que circula sin amo y sin destinatario concreto y que, por tanto, se dirige a cualquiera.

Esta materialidad sin cuerpo de la escritura se distingue claramente de aquella

1 [N. del T.] Les Soulèvements de la Terre [Los Levantamientos de la Tierra] es un movimiento ecologista y contestatario francés, fundado en enero de 2021, que lleva a cabo acciones de desobediencia civil y de sabotaje a infraestructuras industriales consideradas contaminantes. Opuesto a la apropiación de tierras, este colectivo combate frontalmente proyectos de desarrollo tales como los mega-embalses, las autopistas o la línea de alta velocidad entre Lyon y Turín.

que ha estado en el centro de las grandes empresas de movilización de los cuerpos y de las polémicas sobre los efectos de dicha movilización. De hecho, esta movilización ha adoptado dos formas principales: la teatral y la coral. Pero también ha visto invertirse los valores atribuidos a cada una de ellas. Platón denunciaba el teatro como un desorden democrático introducido en la distribución misma de los cuerpos y de las capacidades. Los hombres (los actores) actuaban en el escenario solo para crear división y sufrimiento en las almas de los hombres sentados inmóviles y pasivos frente a ellos. Y era el placer que estos hombres experimentaban al quedarse así pasivos, era este placer en la pasividad lo que constituía el objetivo y la recompensa de su “acción” y se convertía en un componente de su poder, el de la asamblea democrática que concede aprobaciones y reprimendas a los oradores. Platón contraponía a la división inherente al teatro la acción consensual manifestada por el cuerpo colectivo de la *choreia*: la actuación efectuada en común por aquellos ciudadanos que no se dirigen a ningún público ni suscitan ninguna pasión, sino que cantan y bailan para sí mismos los ritmos que expresan y consolidan su propia unidad.

Ahora bien, en la época moderna las cosas se invierten: la distancia teatral se identifica primero con la distancia aristocrática de la sociedad del Antiguo Régimen, luego con el “entre-sí” del teatro burgués. Mientras, el poder del pueblo se identifica con la acción de los cuerpos reunidos para celebrar su unidad. Es en el modelo roussoniano y revolucionario de la fiesta popular en el que se celebran los lazos de amistad y de igualdad. Más tarde, en la época de la revolución soviética, este será el modelo de la gran sinfonía colectiva, idéntica a la acción misma del pueblo libre e igual, constructor del nuevo mundo. Esto se plasmó en la sinfonía de las sirenas concebida por Arsenii Avraamov para el quinto aniversario de la Revolución de Octubre en Bakú, en la que las sirenas de las fábricas y los barcos, los sonidos de las máquinas y de la artillería se mezclaban con las voces de un gigantesco coro popular para crear un gran himno que eliminaba la diferencia misma entre los sonidos musicales y los sonidos del mundo.

Hablar de “politicidad sensible” es hablar del modo en que los cuerpos se reúnen en comunidad por las propias formas de la materialidad, al margen de la aplicación de programas políticos o artísticos específicos. Este poder de reunión se ha limitado generalmente al de los cuerpos en movimiento. El teatro de distanciamiento y la celebración colectiva han sido las grandes figuras, a veces opuestas, a veces entrelazadas, en que los cuerpos han ocupado el espacio y a través de las cuales se ha pensado de manera privilegiada la politicidad de las formas sensibles. Yo he intentado desviar la atención de estas formas espectaculares hacia un trabajo más discreto: el trabajo de los cuasi

cuerpos que opera la materialidad cuasi inmaterial de la página escrita.

P- En *Los bordes de la ficción*, usted examina más de cerca la ficción, que considera una “revolución democrática” y analiza tres revoluciones dentro de la propia ficción: la ficción es fluida, horizontal y emancipada de la realidad, en contraste con lo que sostenía Aristóteles. En lugar de concebir la ficción en su relación con la realidad, usted la aborda más bien como un modo específico de la palabra. Si la ficción siempre ha trabajado con material ideológico, en el siglo XIX basculó hacia una palabra democrática que construye nuestra realidad, una nueva realidad en la que existe el reparto de una modalidad de existencia sensible.

¿Podría decirnos unas palabras sobre esta revolución democrática en la ficción?

R- La revolución democrática de la ficción no consiste en la emancipación de la realidad, sino en la destrucción de la oposición tradicional entre las razones de lo real y las de la ficción. En el fondo, se trata de la transformación del reparto jerárquico definido por el modelo aristotélico de racionalidad ficcional. Este oponía dos formas de relato: la crónica, que tan solo nos cuenta cómo sucedieron las cosas en su sucesión empírica, y la ficción poética, que nos narra la manera en que pueden suceder las cosas, la manera en que suceden como consecuencias de una secuencia construida de causas y efectos. He recordado cómo esta distinción entre dos formas de secuencia narrativa era en sí misma la expresión de un reparto jerárquico entre dos tipos de humanidad: los seres humanos que viven en el simple tiempo de la reproducción —aquellos que antaño llamábamos hombres pasivos o mecánicos— y los que se conocían como hombres activos: aquellos que viven en el tiempo de la acción, el tiempo en el que uno se propone objetivos a riesgo de enfrentarse a los golpes de la fortuna y de ver cómo los medios con los que uno persigue sus fines se vuelven en contra de sus expectativas. Analicé cómo se subvierte esta jerarquía de tiempos y tipos de humanidad en la ficción moderna. Lo que escandalizó a los contemporáneos de Flaubert fue el doble desmoronamiento de la jerarquía ficcional. Todo y todos tienen cabida en la novela. Las pasiones de la hija de un campesino son tan admisibles como los refinados sentimientos de una gran dama. Pero esta subversión de la jerarquía de las existencias nobles o viles es también una subversión de la jerarquía de las temporalidades. A un tiempo dirigido por la persecución de grandes fines y declamado por los efectos de las causas así puestas en movimiento y por sus posibles retrocesos se contraponen un tiempo compuesto por una multitud de acontecimientos sensibles e ínfimos como los que marcan el día de Emma tras su ventana. No es simplemente una cuestión de horizontalidad, porque hay dos tipos de horizontalidad: está la horizontalidad tradicional de la narración —la secuencia de episodios que no cesa de anular lo que acaba de plantear— y

la coexistencia de acontecimientos sensibles que se interpenetran. Es lo que Virginia Woolf teoriza en el artículo “Modern Fiction” y practica en sus novelas: el vínculo que no suprime, sino que prolonga y mantiene unidas todas las existencias contemporáneas de los mismos acontecimientos sensibles. Así, en *La señora Dalloway*, encontramos todas esas existencias y formas de vida separadas reunidas gracias a las letras de humo que un avión publicitario traza en el cielo, o todas esas capacidades para disfrutar del ocio liberadas en la tarde por el horario de verano, que alguien había imaginado para que la gente comenzara a trabajar más temprano por la mañana.

P- Para terminar, el sistema de escritura literaria es también una escena de igualdad, un nuevo régimen de visibilidad. El escritor puede ser quien sea, y el lector es cualquiera que reciba la letra que rueda hasta sus pies. Esta impropiedad va más allá de la oposición poética y prosaica. “La literariedad democrática es la condición de la especificidad literaria” (Rancière, *Política de la literatura* 30).

Pero usted también precisa lo que se resiste y no coincide entre política y estética: “Hay que aceptar que cosas que remiten a un mismo horizonte —como, por ejemplo, la igualdad política y la igualdad estética— no se acomoden. Es un poco por eso que construí esa bipolaridad entre política de la estética y estética de la política, para decir que es posible definir un lugar o un territorio sobre los cuales se encuentran las formas sensibles que constituyen la política y las formas de transformación de lo sensible que constituyen el arte sin que, no obstante, se pueda definir una globalidad sistemática de la relación entre ambas” (Rancière, *El método de la igualdad* 83).

¿Podría hablarnos de las contradicciones de la literatura (lo que no significa que la literatura sea contradictoria o esté limitada por la contradicción) y de la polaridad de su pensamiento, que bien ha de ver con esta grieta?

R- “Las contradicciones de la literatura”, esta era, en efecto, la temática indicada en el subtítulo de *La palabra muda*. Por aquel entonces había identificado como contradicción mayor —es decir, como principio no de imposibilidad, sino de dinamismo conflictivo— la tensión entre dos estatus de la palabra muda. Por una parte, la literatura, como régimen del arte de escribir, se opone al principio representativo que prescribía una adecuación entre un tema y un estilo. Es el principio flaubertiano de la equivalencia de todos los temas y de la indiferencia del estilo, que sigue siendo el mismo cuando se habla de lo que ocurre en un corral o en un salón aristocrático. Por otra parte, la literatura se presenta, al contrario, como la transcripción de una escritura que se inscribe en el tejido mismo de las cosas: en las paredes de las casas (Balzac), en el paisaje modelado por la actividad humana (Michelet), en la acumulación de cosas que arrastran

las alcantarillas de la ciudad (Hugo), etc. Esta tensión entre dos formas de escritura reflejaba en sí misma la condición un tanto heterodoxa de mi investigación: por un lado, recorría los caminos trazados por todos aquellos que, de Valéry a Barthes o Blanchot, trataron de definir la literatura como un modo específico del lenguaje. Por otro lado, introduje una desviación en este camino al inscribir en él mi propia preocupación: la cuestión de esta carta huérfana que, según Platón, se mueve a derecha e izquierda y habla a quienes no se les debe hablar, a quienes no tienen nada que hacer en el mundo de las palabras. Mi investigación sobre la literatura se inscribía en este trabajo sobre el viaje de la carta, que había encontrado su primera expresión en *Los nombres de la historia* (2014) y, en particular, en esta escena matriz que es la narración que hace Michelet de la Fête de la Fédération. En ella Michelet prescinde de las palabras de los oradores del pueblo, sin duda inspiradas en la tradición retórica, y las sustituye por un discurso de la propia naturaleza: la cosecha, las flores, la reunión de las distintas generaciones, etc. La contradicción era doble. Los oradores del pueblo revolucionario habían distorsionado en su propio beneficio la retórica del orden representativo que hasta entonces había sido patrimonio de las élites. Al contrario, Michelet, escritor y amigo del pueblo, utilizaba la nueva revolución literaria para anular esta operación y sustituir las palabras de los revolucionarios por su sentido inscrito en las cosas mismas. Es esta sustitución la que ha prolongado la ciencia social y, en particular, la historia de las mentalidades, con el privilegio que ha otorgado a los “testigos mudos”.

Así pues, varias cosas se entrelazan: la polaridad interna inherente a la novedad literaria, la distancia entre revolución política y revolución literaria, pero también la relación que ambas mantienen con las formas y los usos de los saberes. El sistema de estas diferencias tiene un doble efecto: hace añicos la evidencia de lo ordinario consensuado, pero también vuelve problemática esa forma de consenso superior que supuso el sueño de disolver la política en la estética, desde la educación estética schilleriana hasta los proyectos de los artistas revolucionarios soviéticos que querían producir no solamente obras para ser contempladas, sino las formas mismas de la nueva vida. Las diferencias que no he cesado de problematizar adquieren obviamente su significado en relación con este sueño de revestimiento total, un sueño que nunca se ha cumplido y que, sin embargo, siempre está presente en el horizonte.

Traducido del francés por Rubén Almendros.

Bibliografía

- Balzac, Honoré de. *El cura de aldea. Escenas de la vida campestre*. Traducido por Joaquín García Bravo, Barcelona, Casa Editorial Vda. De Luis Tasso, 1845.
- Flaubert, Gustave. *La educación sentimental*. Traducido por Pilar Ruiz Ortega, Madrid, Akal, 2022.
- _____. *Madame Bovary*. Traducido por Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2007.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- _____. *La Chair des mots : Politique de l'écriture*. Paris, Galilée, 1998.
- _____. *El maestro ignorante*. Traducido por Núria Estrach, Barcelona, Laertes, 2002.
- _____. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducido por Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon y revisado por Javier Bassas Vila, Castellón, Ellago, 2010.
- _____. *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- _____. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- _____. *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Traducido por Pablo Betesh, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2014.
- _____. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Mariel Manrique y Hernán Marturet. Cantabria, Shangrila, 2014.
- _____. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Traducido por Javier Bassas Vila, Madrid, Casus belli, 2015.
- _____. *Los bordes de la ficción*. Traducido por Mónica Herrero, Buenos Aires, Edhasa, 2019.
- Schiller, Friedrich von. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Manuel García Morente, Madrid, Calpe, 1920.
- Woolf, Virginia. "Modern Fiction". *The Broadview Anthology of British Literature Volume 6: The Twentieth Century and Beyond*, Joseph Black et al. (ed.), Peterborough, Broadview Press, 2006.
- _____. *La señora Dalloway*. Traducido por Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2015.