

JACQUES RANCIÈRE

La palabra muda

Ensayo sobre las contradicciones de la literatura

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADÊNCIA
EDITORIA



LA PALABRA MUDA

Jacques Rancière

Jacques Rancière, sin duda uno de los filósofos más relevantes de la actualidad, realiza aquí un recorrido exquisito por la historia de la literatura en el que analiza la naturaleza y las modalidades del cambio de paradigma que destruyó el sistema normativo de las Bellas Letras, al tiempo que se pregunta por las contradicciones y tensiones de la literatura hoy.

Rancière propone una nueva interpretación de este cambio, donde la literatura ya no será “ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad ‘literaria’”, sino “el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción”. Antes que preguntarse por el concepto de literatura –y distanciándose de posiciones como las de Sartre o Blanchot–, para Rancière resultará más interesante indagar

acerca de las condiciones que hacen posible enunciar tal o cual principio o definición

JACQUES RANCIÈRE

La palabra muda

Ensayo sobre las contradicciones de la literatura

Traducción de Cecilia González



ETERNA CADÊNCIA
EDITOR A

Índice

Cubierta

Sobre este libro

Portada

Introducción. De una literatura a otra

Primera parte. De la poética restringida a la poética generalizada

1. De la representación a la expresión

2. Del libro de piedra al libro de Vida

3. El libro de la vida y la expresión de la sociedad

Segunda parte. De la poética generalizada a la letra muda

4. De la poesía del futuro a la poesía del pasado

5. El libro en pedazos

6. La fábula de la letra

7. La guerra de las escrituras

Tercera parte. La contradicción literaria en acción

8. El libro con estilo

9. La escritura de la idea

10. El artificio, la locura, la obra

Conclusión. Un arte escéptico

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos de esta colección

INTRODUCCIÓN

De una literatura a otra

Hay preguntas que ya nadie se atreve a plantear. Un eminente teórico de la literatura nos lo señalaba recientemente: no hay que tenerle miedo al ridículo para llamar hoy a un libro *¿Qué es la literatura?* Y Sartre, que lo hacía en una época que ya nos parece tan alejada de la nuestra, había tenido la sabiduría de no contestar. Porque, nos dice Gérard Genette: “a preguntas necias no hay respuesta; entonces, la verdadera sabiduría residiría tal vez en no plantearlas”¹.

¿Cómo entender exactamente esa sabiduría potencial? ¿La pregunta es necia porque todo el mundo sabe, en líneas generales, lo que es la literatura? ¿O bien, a la inversa, porque la noción es demasiado imprecisa como para llegar a convertirse un día en objeto de un saber determinado? ¿El potencial nos invita a liberarnos hoy de las falsas preguntas de ayer? ¿Ironiza, por el contrario, sobre la ingenuidad que supondría el creernos definitivamente liberados de ellas? Sin duda, la alternativa que planteamos no es tal. A la práctica desmitificadora del sabio, el saber actual suele sumarle el razonamiento de

Pascal, que denuncia a la vez el engaño y la pretensión de no dejarse engañar. Invalida teóricamente las nociones vagas pero las restaura para un uso práctico. Se burla de las preguntas pero no obstante les da respuesta. Nos muestra, en definitiva, que las cosas no pueden ser más de lo que son, pero también que no podemos menos que seguir agregándoles todas nuestras quimeras.

Este saber deja sin embargo muchas preguntas pendientes. La primera es por qué ciertas nociones pueden ser a la vez tan imprecisas y tan conocidas, tan fáciles de concretizar y tan proclives a engendrar vaguedades. Y en este punto es necesario realizar distinciones. Creemos saber bastante bien por qué siguen siendo indeterminadas dos clases de nociones. Por un lado, están las nociones de uso corriente, que extraen su significación precisa de los contextos en que se utilizan y pierden toda validez si se las separa de ellos; por otro lado, las nociones que remiten a realidades trascendentes, situadas fuera del campo de nuestra experiencia y que se resisten, por eso, a toda verificación o a toda invalidación. Ahora bien, la "literatura" no pertenece aparentemente a ninguna de estas dos categorías. Vale la pena entonces preguntarse qué propiedades singulares caracterizan esta noción y hacen que la búsqueda de su esencia parezca algo ridículo o desesperado. Hay que preguntarse ante todo si esta constatación misma de vanidad no es consecuencia del presupuesto que pretende separar las propiedades

positivas de una cosa de las “ideas” que los hombres se hacen sobre ella.

Sin duda resulta cómodo decir que el concepto de literatura no define ninguna clase de propiedades constantes y remitirlo a la arbitrariedad de las apreciaciones individuales o institucionales, afirmando con John Searle que “les corresponde a los lectores decidir si una obra es o no literatura”². Sin embargo, parece más interesante interrogarse sobre las condiciones mismas que vuelven posible enunciar este principio de indiferencia y este recurso a la condicionalidad. Gérard Genette responde muy acertadamente a John Searle que la tragedia de Racine *Británico*, por ejemplo, no pertenece a la literatura en razón del placer que procura o del que se atribuye a todos sus lectores o espectadores. Y propone distinguir dos criterios de literariedad: un criterio condicional, que depende de la percepción de una cualidad particular de un escrito; y un criterio convencional, que depende del género del escrito mismo. Un texto pertenece “constitutivamente” a la literatura si no puede pertenecer a ninguna otra clase de seres: será una oda o una tragedia, en ese caso, sea cual fuere su valor. Pertenece “condicionalmente” a la literatura, en cambio, si solo la percepción de una cualidad particular de expresión la distingue de la clase funcional a la que pertenece: por ejemplo, las memorias o el relato de viaje.

Pero la aplicación de estos criterios no es simple. *Británico*, dice, pertenece a la literatura no a raíz de un

juicio sobre su valor, sino simplemente “porque es una obra de teatro”³. Ahora bien, esta deducción es falsamente evidente. Dado que ningún criterio, ni universal ni histórico, fundamenta la inclusión del género “teatro” dentro del género “literatura”. El teatro es un género del espectáculo, no de la literatura. Y la proposición de Genette sería ininteligible para los contemporáneos de Racine. Para ellos, la única inferencia correcta es que *Británico* es una tragedia que sigue las normas del género y que por lo tanto pertenece al género del cual el poema dramático es a su vez una subdivisión: la poesía. Pero no pertenece a la “literatura”, que es para ellos el nombre de un saber y no de un arte. Si para nosotros, en cambio, forma parte de ella no es en virtud de su naturaleza teatral. Es, por un lado, porque las tragedias de Racine ocupan un lugar, entre las *Oraciones fúnebres* de Bossuet –que pertenecían al género oratorio– y los *Ensayos* de Montaigne –que no tienen una naturaleza genérica claramente identificable–, en el panteón de grandes escritores, una gran enciclopedia de trozos escogidos que el libro y la enseñanza, y no la escena, han constituido; por otro lado, porque es un ejemplo de un género teatral muy específico: un teatro como ya no se escribe, un género muerto, cuyas obras constituyen, por esa misma razón, el material predilecto de un nuevo género del arte llamado “puesta en escena” que identifica generalmente su trabajo con una “relectura” de la obra. Pertenece a la literatura, en resumen, no como obra de teatro sino como tragedia “clásica”, según un estatuto

retrospectivo que la época romántica inventó para ella al inventar una “idea” nueva de la “literatura”.

Es verdad, entonces, que no es nuestra arbitrariedad individual la que decide sobre la naturaleza “literaria” de *Británico*. Pero tampoco lo hace su naturaleza genérica, tal como orientó el trabajo de Racine y el juicio de sus contemporáneos. Las razones de la pertenencia de *Británico* a la literatura, en resumen, no son las mismas que las de su pertenencia a la poesía. Pero esta diferencia no nos remite a lo arbitrario o a lo incognoscible. Ambos sistemas de razones pueden ser contruidos. Para ello solo es necesario renunciar a la posición cómoda que separa claramente las propiedades positivas de las ideas especulativas.

Nuestra época suele jactarse de su saber relativista duramente conquistado a las seducciones de la metafísica. Habría aprendido, así, a reducir los términos sobrecargados del “arte” o de la “literatura” a las características empíricamente definibles de las prácticas artísticas o las conductas estéticas. Pero tal vez este relativismo sea de corto alcance y convenga invitarlo a llegar hasta el punto en que su posición misma es relativizada, es decir reinscrita en la red de enunciados posibles que pertenecen a un sistema de razones. La “relatividad” de las prácticas artísticas es de hecho la historicidad de las artes. Una historicidad nunca se limita simplemente a las maneras de hacer. Es la relación entre maneras de hacer y maneras de decir. Resulta cómodo

oponer las prácticas prosaicas de las artes a las absolutizaciones del discurso del Arte. Pero ese empirismo de buena ley solo pudo circunscribirse a las “meras prácticas” de las artes a partir del momento en que el discurso absolutizado del Arte las situó a todas en el mismo rango, aboliendo las viejas jerarquías de las Bellas Artes. Las meras prácticas de las artes no pueden ser separadas de los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte.

En vez de abandonar, entonces, la cosa literaria al relativismo que constata la ausencia de cierto tipo de propiedades y deduce de ello el reinado del talante o de la convención, hay que preguntarse de qué configuración conceptual de la cosa literaria depende la posibilidad misma de esa inferencia. Hay que esforzarse por reconstruir la lógica que hace de la “literatura” una noción a la vez tan evidente y tan mal determinada. No se entenderá entonces aquí por “literatura” ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad “literaria”. De aquí en adelante se entenderá este término como el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción y produce por consiguiente los discursos que teorizan la distinción, pero también los que la desacralizan para remitirla ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación⁴.

Para cernir esta cuestión, partamos de dos discursos sobre la literatura, sostenidos a dos siglos de distancia por dos hombres de letras que sumaron a la práctica del arte de escribir la investigación filosófica sobre sus principios. En el *Diccionario filosófico*, Voltaire denunciaba ya la indeterminación de la palabra “literatura”. Es, decía, “uno de esos términos vagos tan frecuentes en todas las lenguas” que, como el término “espíritu” o “filosofía”, son capaces de adquirir las acepciones más diversas. Esta reserva inicial no le impide, sin embargo, proponer por su parte una definición que declara ser válida para toda Europa, es decir para todo el continente del pensamiento. La literatura, explica, corresponde entre los modernos a lo que los antiguos llamaban “gramática”: “designa en toda Europa un conocimiento de las obras de gusto, ciertas nociones de historia, poesía, elocuencia, crítica”⁵.

Y ahora unas líneas tomadas de un autor contemporáneo, Maurice Blanchot, que se cuida bien, por su parte, de definir la “literatura”. Porque para él esta consiste precisamente en el movimiento infinito de volverse hacia su propio asunto. Consideremos entonces las siguientes líneas como una de las formulaciones de este movimiento hacia sí misma que constituye la literatura: “Para quien sabe entrar en ella, una obra literaria es una rica estancia de silencio, una defensa firme y una alta muralla contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros alejándonos de nosotros. Si toda literatura dejara de hablar, es el silencio lo que faltaría en ese Tíbet originario donde los signos sagrados

ya no se manifestarían en nadie, y es la falta de silencio lo que revelaría tal vez la desaparición de la palabra literaria”⁶.

¿La definición de Voltaire y las frases de Blanchot nos están hablando, aunque sea en una mínima proporción, de lo mismo? El primero tiene en cuenta un saber, entre erudito y aficionado, que permite hablar como un entendido sobre las obras de las Bellas Letras. El segundo invoca, bajo el signo de la piedra, el desierto y lo sagrado, una experiencia radical del lenguaje, consagrada a la producción de un silencio. Entre estos dos textos que en apariencia pertenecen a dos universos comunicados, un solo elemento parece común: su diferencia con respecto a eso que todo el mundo conoce bien: la literatura como colección de las producciones del arte de hablar y de escribir que incluye, según las subdivisiones de las edades históricas y las reparticiones lingüísticas, *La Ilíada* o *El mercader de Venecia*, el *Mahabharata*, los *Nibelungos* o *En busca del tiempo perdido*. Voltaire nos habla de un saber que juzga normativamente las perfecciones e imperfecciones de las obras realizadas, Blanchot de una experiencia de la posibilidad de escribir de la cual las obras son solo testigos.

Se puede decir que estas dos diferencias no son de la misma naturaleza y tienen que ser explicadas separadamente. Entre la definición común y el texto de Blanchot, existe una diferencia entre el uso ordinario de una noción amplia y la conceptualización particular que

una teoría personal viene a injertarle. Entre la definición de Voltaire y nuestro uso ordinario o el uso extraordinario de Blanchot, se manifiesta la realidad histórica de un deslizamiento de sentido de las palabras. En el siglo XVIII , el término “literatura” no designaba las obras o el arte que las produce sino el saber que las valora.

La definición de Voltaire se inscribe, en efecto, en la evolución de esa *res litteraria* que, en el Renacimiento o en el siglo XVII, significaba el conocimiento erudito de los escritos del pasado, ya fueran de matemática, historia natural o retórica⁷. Los literatos del siglo XVII podían desdeñar el arte de Corneille o de Racine. Voltaire les paga con la misma moneda al distinguir al literato y al poeta: “Homero era un genio, Zoilo un literato. Corneille era un genio; un periodista que da cuenta de sus obras de arte es alguien que se dedica a la literatura. No se distinguen las obras de un poeta, un orador, un historiador a través de ese término vago de ‘literatura’, aunque sus autores puedan hacer gala de un conocimiento muy variado y dominar todo lo que se entiende por la palabra ‘letras’. Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon, que tenían más conocimientos literarios que sus críticos, mal pueden ser llamados gente de letras, literatos”⁸. Por un lado, entonces, se encontraría la capacidad de producir las obras de las Bellas Letras, la poesía de Racine o de Bossuet, y por otro, el conocimiento de los autores. Dos rasgos le dan aquí un estatuto ambiguo al conocimiento: oscila entre el viejo saber de los eruditos y el gusto de los entendidos que separa las perfecciones y las

imperfecciones de las obras propuestas al juicio del público; oscila también entre un saber positivo sobre las normas del arte y una calificación negativa en la que el literato se convierte en la sombra y el parásito del creador. Como literato, Voltaire juzga, escena por escena, el lenguaje y las acciones de los héroes de Corneille. Como antiliterato, impone el punto de vista de Corneille y de Racine: que los amateurs disfruten de su placer y dejen para los autores el problema de desenmarañar las dificultades de Aristóteles.

Se dirá entonces que, por la restricción misma que le da al término al centrar el saber literario en las obras de las Bellas Letras, la definición de Voltaire es un testimonio del lento deslizamiento que conduce a la literatura hacia su acepción moderna. Esta definición participa de la valoración del genio creador que se convertirá en consigna del romanticismo y de una “literatura” emancipada de las reglas. Porque la superioridad del genio sobre las reglas no fue un descubrimiento de los jóvenes de la edad de Victor Hugo. El “vejestorio” Batteux que simboliza para Hugo el polvo de las normas de antaño, lo había dejado suficientemente establecido: la obra solo existe gracias al fuego entusiasta que anima al artista, a su capacidad de “transmitirse” a las cosas que crea. Y en los albores del siglo romántico La Harpe, representante ejemplar del siglo anterior y la poética de ayer, explica sin dificultad alguna que el genio es el presentimiento instintivo de lo que las reglas ordenan, y las reglas, la simple codificación de lo

que el genio pone en práctica⁹. Así, el paso de las Bellas Letras a la literatura parece realizarse a través de una revolución lo bastante lenta como para no necesitar siquiera que se la perciba. Ya Batteux juzgaba inútil comentar la equivalencia entre un “curso de Bellas Letras” y un “curso de literatura”. Marmontel o La Harpe no se preocupan tampoco por justificar el empleo de la palabra “literatura” ni por precisar su objeto. Este último comienza sus clases en el Liceo en 1787, publica su *Curso de literatura* en 1803. Entre una y otra fecha, el discípulo de Voltaire se habrá vuelto revolucionario, montañero, termidoriano y luego restaurador del catolicismo. En el *Curso de literatura* se perciben las huellas de los acontecimientos y de sus palinodias. En ningún momento se ocupa, en cambio, de esa revolución silenciosa que se ha producido por debajo de la otra: entre el comienzo y el fin de su *Curso de literatura*, el sentido mismo de la palabra ha cambiado. Tampoco se preocupan por esto los que, en tiempos de Hugo, Balzac o Flaubert, van a reeditar incansablemente a Marmontel y La Harpe. No más que aquellos cuyos libros, en los primeros años del nuevo siglo, diseñan la nueva geografía del ámbito literario. Madame de Staël y Barante, Sismondi y August Schlegel trastocan, más aún que los criterios de apreciación del arte, las relaciones del arte, del lenguaje y de la sociedad que circunscriben el universo literario; expulsan de él a antiguas glorias e incluyen continentes olvidados. Pero ninguno de ellos considera interesante comentar la evolución misma de la

palabra¹⁰. Tampoco Hugo en sus declaraciones más iconoclastas. La posteridad de los escritores, como la de los profesores de retórica o de literatura, los seguirá en este aspecto.

Entre la definición de Voltaire y la nuestra no habría entonces más que un deslizamiento léxico, que acompaña una revolución silenciosa. En cuanto a las metáforas de Blanchot, pertenecerían a otro tipo muy distinto de diferenciación cuyas razones el positivismo de nuestra época no ha tenido dificultades en identificar. La muralla y el Tíbet, el desierto y lo sagrado de los que nos habla nuestro fragmento, la experiencia de la noche y del suicidio, el concepto de lo “neutro” que nos exponen otros innumerables textos, tienen fuentes muy reconocibles. Remiten a esa sacralización de la literatura de la cual Flaubert y Mallarmé han sido los grandes sacerdotes entre nosotros, a esa desertificación de la escritura que implica el proyecto flaubertiano de un libro sobre nada, a ese encuentro nocturno de la exigencia incondicionada de escribir y de la nada, que supone el proyecto mallarmeano del Libro. Expresarían la absolutización del arte proclamada por esos jóvenes y exaltados espíritus alemanes en torno al 1800: la misión del poeta mediador de Hölderlin, la absolutización del “poema del poema” en Schlegel, la identificación hegeliana de la estética con el desarrollo del concepto de lo Absoluto, la afirmación de la intransitividad de un lenguaje que “no se ocupa sino de sí mismo” en Novalis. Por medio del pensamiento de lo

indeterminado de Schelling, remitirían, en fin, a través de la teosofía de Jacob Boehme, a la tradición de la teología negativa, consagrando la literatura al testimonio de su propia imposibilidad, como la teología se consagraba a decir la indecibilidad de los atributos divinos¹¹. Las especulaciones de Blanchot sobre la experiencia literaria, sus referencias a los signos sagrados o su decorado de desierto y murallas solo serían posibles en la medida que, pronto hará dos siglos, la poesía de Novalis, la poética de los hermanos Schlegel y la filosofía de Hegel y de Schelling confundieron irremediablemente el arte y la filosofía –junto a la religión y el derecho, la física y la política– en la misma noche de lo absoluto.

Por perspicaces que puedan mostrarse, estos argumentos nos siguen poniendo, en definitiva, frente a la conclusión un poco estrecha de que los hombres se llenan la cabeza de ilusiones en virtud de la tendencia humana a la ilusión, y, en particular, de la afición de los poetas por las palabras sonoras y de los metafísicos por las ideas trascendentes. Tal vez sea más interesante intentar saber por qué a los hombres y a tal o cual clase de hombres, en tal o cual momento, “se les ponen en la cabeza” esas “ilusiones”. Más aún, hay que interrogarse sobre la operación misma que separa lo positivo de lo ilusorio y sobre lo que ella presupone. No podemos dejar de sorprendernos entonces ante la exacta coincidencia entre el momento en que concluye el simple deslizamiento de sentido de la palabra “literatura” y ese otro momento en el que se elaboran estas

especulaciones filosófico-poéticas que sostendrán, hasta nuestros días, la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical del pensamiento y el lenguaje, cuando no incluso una tarea y un sacerdocio sociales. A menos que caigamos en la paranoia actualmente difundida según la cual, entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, la complicidad de los revolucionarios franceses y los soñadores alemanes trastornó cuanto existía de razonable, engendrando dos siglos de locura teórica y política, debemos buscar de manera un poco más precisa lo que vincula el deslizamiento tranquilo de un nombre con la instalación de ese decorado teórico que permite identificar la teoría de la literatura con una teoría del lenguaje y su ejercicio con la producción de un silencio. Es necesario ver lo que vuelve composibles la revolución silenciosa que cambia el sentido de una palabra, las absolutizaciones conceptuales del lenguaje, el arte y la literatura que vienen a injertarse en ella y las teorías que oponen la una a las otras. La literatura, como modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, es el sistema de dicha composibilidad.

Así se definen el objeto y el orden del presente libro. Buscará analizar, en primer lugar, la naturaleza y las modalidades del cambio de paradigma que destruye el sistema normativo de las Bellas Letras y comprender, a partir de ellas, por qué la misma revolución puede pasar desapercibida o ser absolutizada. Encontrará las razones en el carácter particular de esta revolución, que no cambia

las normas de la poética representativa en beneficio de otras normas, sino de otra interpretación del hecho poético. Esta nueva interpretación puede entonces superponerse simplemente a la existencia de las obras como otra idea de lo que ellas hacen y de lo que significan. Pero inversamente, puede ligar por principio el acto de escribir a la realización de la idea nueva de lo que es escribir y definir la exigencia de un arte nuevo.

En un segundo momento, nos preguntaremos por la coherencia misma del nuevo paradigma. La “literatura” emancipada tiene dos grandes principios. A las normas de la poética representativa opone la indiferencia de la forma con respecto a su contenido. A la idea de la poesía-ficción opone la de la poesía como modo propio del lenguaje. ¿Son compositibles los dos principios? Es cierto que ambos oponen a la vieja *mimesis* de la palabra en acto un arte específico de la escritura. Pero entonces es el concepto de escritura el que se desdobra: puede ser palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; puede ser, por el contrario, jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo. Y la contradicción de la literatura bien podría ser la tensión entre estas dos escrituras.

Se tratará entonces de mostrar las formas de esta tensión en tres autores cuyos nombres simbolizan habitualmente la absolutización de la literatura: Flaubert, Mallarmé y Proust¹². La tentativa del “libro sobre nada” de Flaubert, el proyecto mallarmeano de una escritura propia de la Idea, la

novela proustiana de la formación del novelista descubren las contradicciones de la literatura. Pero muestran también su carácter necesario y productivo. Los callejones sin salida de la absolutización literaria no provienen de una contradicción que volvería inconsistente la idea de la literatura. Sobrevienen, por el contrario, allí donde la literatura quiere afirmar su coherencia. Al estudiar las formas de expresión teóricas y las modalidades de realización prácticas de esta paradoja, se podrá salir tal vez del dilema entre relativismo y absolutismo, oponer a la sabiduría convencional del relativismo el escepticismo en acto de un arte capaz de jugar con su propia idea y convertir en obra su contradicción.

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, París, Editions du Seuil, 1990, p. 11.

² John Searle, *Sens et expression*, París, Editions de Minuit, 1982, p. 102.

³ Genette, ob. cit., p. 29.

⁴ Como el sentido de las comillas que enmarcan “la” literatura se plantea conjuntamente con el objeto del libro, se las ahorraremos de aquí en adelante al lector.

⁵ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, París, 1827, t. x, p. 174.

⁶ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1959, p. 267.

⁷ Cf. Marc Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, París, Albin Michel, 1994.

⁸ Voltaire, ob. cit., p. 175.

⁹ Cf. Batteux, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, París, 1861, pp. 2-8 y La Harpe, *Lycée ou Cours de Littérature*, París, 1840, t. i, pp. 7-15. La expresión “vejestorio” con la que Hugo designa a Batteux se encuentra en el poema “Littérature”, *Les Quatre Vents de l'esprit in Œuvres Complètes*, París, Club Français du Livre, 1968, t. ix, p. 619.

¹⁰ Cf. Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1801, y *De l'Allemagne*, 1814; Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 1813; Barante, *De la littérature française pendant le XVIII^e siècle*, 1814; August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 1814.

¹¹ Para un desarrollo de los diversos argumentos que aquí se sintetizan, se puede remitir principalmente a los análisis críticos llevados a cabo por Tzvetan Todorov (*Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, París, Editions du Seuil, 1984) y Jean-Marie Schaeffer (*L'Art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992) o, en una perspectiva muy distinta, a los análisis de Henri Meschonnic (*Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, París, Gallimard, 1978).

¹² Tres autores franceses, entonces: este libro carece de toda vocación enciclopédica. Tampoco aspira a analizar la especificidad francesa en la elaboración de las normas de las Bellas Letras o de los ideales de la literatura. Pone simplemente una serie de hipótesis a prueba de un universo de referencia y una secuencia histórica lo suficientemente homogéneos.

PRIMERA PARTE

De la poética restringida a la poética generalizada

1. DE LA REPRESENTACIÓN A LA EXPRESIÓN

Retomemos entonces la muralla de piedra y el refugio de silencio para constatar en primer lugar lo siguiente: Blanchot no inventó las metáforas que utiliza para elogiar la pureza de la experiencia literaria, ni estas se limitan únicamente a valorarla. Las mismas metáforas sirven para denunciar su perversión inherente. Estructuran así la argumentación de Sartre, que desdeña fascinado a Flaubert y a Mallarmé. Sartre denuncia interminablemente la pasión de Flaubert por los poemas en lenguas muertas, “palabras de piedra que caen de los labios de las estatuas”, o la “columna de silencio” del poema mallarmeano “que florece solitario en un jardín oculto”. A una literatura de la palabra expositiva, en la que el verbo es un intermediario entre autor y lector, opone una literatura en la que el medio se vuelve fin, en la que la palabra deja de ser el acto de un sujeto para transformarse en soliloquio mudo: “El lenguaje está presente cuando se lo habla; si no, está muerto y las palabras, prendidas con alfileres en los diccionarios. Estos poemas que nadie habla y que pueden pasar por un ramo de flores elegidas por la manera en que combinan sus colores o para acompañar una colección de piedras preciosas, son silencio sin lugar a duda”¹³. Puede pensarse que Sartre le está respondiendo a Blanchot y que

lógicamente entonces utiliza su vocabulario. Pero la crítica de la “petrificación” literaria tiene a su vez una historia mucho más antigua. Al denunciar, en nombre de una perspectiva política revolucionaria, el sacrificio de la palabra y la acción humanas al prestigio de un lenguaje petrificado, Sartre retoma paradójicamente la acusación que los tradicionalistas literarios o políticos del siglo XIX habían hecho incansablemente a cada generación de innovadores literarios. Habían opuesto, en efecto, el primado de la palabra viva, de la palabra en acción, tanto a las imágenes del “romanticismo” de Hugo como a las descripciones del “realismo” de Flaubert o a los arabescos del “simbolismo” de Mallarmé. En *¿Qué es la literatura?*, Sartre opone la poesía que se sirve de las palabras de manera intransitiva, como el pintor de los colores, a la literatura que se sirve de ellas para mostrar y demostrar. Pero esta oposición de un arte que pinta y un arte que demuestra ya era un leitmotiv de los críticos del siglo XIX. Fue el argumento de Charles de Rémusat contra Hugo, argumento que denunciaba esa literatura “que, aislándose de las causas que debe defender, deja de ser el instrumento de una idea fecunda, [...] para convertirse en un arte independiente de todo lo que tendría para expresar, una potencia particular, *sui generis*, que ya no busca su vida, su fin y su gloria más que en ella misma”. Fue el argumento de Barbey d'Aurevilly contra Flaubert: el realista “no quiere más que libros pintados” y rechaza “todo libro que se proponga probar algo”. Fue, por último, la gran

denuncia de Léon Bloy contra la “idolatría literaria” que sacrifica el Verbo al culto de la frase¹⁴. Para entender esta denuncia recurrente de la “petrificación” literaria y sus metamorfosis, hay que cruzar la cómoda barrera que Sartre estableció entre la ingenuidad panteísta de los tiempos románticos en que “las bestias hablaban” y “los libros escribían siguiendo el dictado de Dios”, y el desencanto de los estetas desengañados propio del post cuarenta y ocho. Hay que tomar este tema en su origen, en el momento mismo en que se afirma la potencia de palabra inmanente a todo ser vivo, y la potencia de vida inmanente a toda piedra.

Empecemos entonces por el principio, es decir por la batalla del “romanticismo”. Lo que hace que los partidarios de Voltaire o de La Harpe se alcen contra Hugo no son fundamentalmente encabalgamientos como “la escalera/secreta” de *Hernani* ni el “bonete rojo” que le puso al viejo diccionario. Es la identificación de la potencia del poema con la de un lenguaje de piedra. Una prueba de ello es el análisis penetrante que Gustave Planche hace de una obra que emblematiza mucho mejor que *Hernani* el escándalo de la nueva escuela: *Notre-Dame de Paris*: “En esta obra tan singular, tan monstruosa, el hombre y la piedra se confunden y no forman más que un solo y mismo cuerpo. El hombre que está bajo la ojiva no es más que el musgo en la pared o el liquen en el roble. En la pluma de Hugo la piedra se anima y parece obedecer a todas las pasiones humanas. La imaginación, deslumbrada por unos

instantes, cree asistir a una ampliación del campo del pensamiento, a una invasión de la materia por parte de la vida inteligente. Pero, rápidamente desengañada, se da cuenta de que la materia sigue siendo lo que era y el hombre se ha petrificado. Las sierpes y las salamandras esculpidas en el flanco de las catedrales se han quedado inmóviles y la sangre que corría en las venas del hombre se ha helado de golpe; la respiración se ha detenido, el ojo ya no ve, el actor ha bajado hasta la piedra sin elevarla hasta él”¹⁵.

La “petrificación” de la que nos habla aquí el crítico de Hugo no remite a una postura del escritor que instauraría el silencio de su palabra. Representa exactamente la oposición entre una poética y otra, oposición por la cual la novedad romántica no solo rompe claramente con las reglas formales de las Bellas Letras sino con su espíritu mismo. Lo que opone a estas dos poéticas no es solo una concepción diferente de la relación entre pensamiento y materia que constituye al poema sino también del lenguaje que es el lugar de esa relación. Si nos remitimos a los términos clásicos de la poética –la *inventio* que hace a la elección del tema, la *dispositio* que organiza sus partes y la *elocutio* que ornamenta convenientemente el discurso–, la nueva poética, que triunfa con la novela de Hugo, puede caracterizarse como el cambio profundo del sistema que las ordenaba y las jerarquizaba. La *inventio* clásica definía el poema, en términos de Aristóteles, como un ordenamiento de acciones, una representación de hombres que actúan. Y

hay que ver efectivamente lo que implica el extraño procedimiento de poner la catedral en lugar de este ordenamiento de acciones humanas. Evidentemente, *Notre-Dame de Paris* cuenta también una historia, anuda y desanuda el destino de sus personajes. Pero el título del libro no se convierte por ello en una mera indicación del lugar y el tiempo en que transcurre la historia. Define estas aventuras como una encarnación más de lo que la catedral misma expresa, en la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas. Pone en escena a sus personajes como figuras salidas de la piedra y del sentido que ella encarna. Y para eso su frase anima la piedra, la hace hablar y actuar. Es decir que la *elocutio*, que antes obedecía a la *inventio*, atribuyendo a los personajes de la acción la expresión que convenía a su carácter y circunstancias, se emancipa de su tutela gracias al poder de palabra que se le otorga al nuevo objeto del poema. La *elocutio* ocupa el lugar de la *inventio*, que hasta el momento la gobernaba. Ahora bien, esta omnipotencia del lenguaje también es, nos dice Planche, una inversión de su jerarquía interna: ahora es la “parte material” del lenguaje –las palabras con su poder sonoro y gráfico– la que ocupa el lugar de la “parte intelectual”: la sintaxis que las subordina a la expresión del pensamiento y al orden lógico de una acción.

El análisis de Planche nos permite entender lo que está en juego en esta “petrificación” de Hugo, es decir, el derrumbe de un sistema poético. Y nos permite reconstituir