

# Política de la ficción\*

Jacques Rancière

Mi intervención se apoyará en un trabajo sobre la política de la literatura que llevo a cabo desde hace cierto número de años. Al hablar de política de la literatura he querido marcar un vínculo entre política y literatura que no concierne simplemente a las causas que tal o cual escritor quiere defender, ni a la manera en la que sus escritos representan los acontecimientos políticos o los conflictos sociales. La relación en la que me he interesado es, para mí, una relación más esencial, una relación estructural entre los modos de presentación de individuos, situaciones y acontecimientos apropiados para la invención literaria y aquellos que definen a una comunidad, a sujetos, situaciones o acciones, como políticas. Es la relación entre las maneras respectivas en que la literatura y la política construyen mundos comunes y pueblan estos mundos con personajes y acontecimientos, jerarquizando a estos personajes y encadenando estos acontecimientos —o, también, la manera en la que ellas articulan maneras de hablar, maneras de ver y maneras de hacer.

Esta articulación es, propiamente, el trabajo de la ficción. Repensar la relación entre política y literatura es también repensar la noción de ficción. Normalmente, se oponen las ilusiones de la ficción, creadas por palabras, a las realidades sólidas de la acción, especialmente de la acción política que se consagra a la transformación efectiva del mundo. Pero la ficción no es la invención de seres imaginarios opuesta a la realidad de las acciones. Ella es la práctica que da sentido a estas acciones articulando lo perceptible, lo decible y lo pensable. Ella es un modo de enlace que utiliza modelos de racionalidad -y especialmente modelos de causalidad- para ligar un acontecimiento a otro y darle un sentido a este vínculo. En este sentido, la acción política y la ciencia social utilizan ficciones tanto como los novelistas o los cineastas. Y en lugar de discutir las relaciones entre política y literatura, podría ser interesante analizar los paradigmas de presentación de hechos, de identificación de personajes y situaciones, de encadenamiento entre acontecimientos y construcciones de sentido, que circulan entre diversas esferas de la actividad humana.

Pero, por otra parte, las construcciones de la ficción declarada y especialmente las de la ficción literaria, pueden revelarnos transformaciones en los modos de presentación de los hechos, vínculos entre los acontecimientos y construcciones de sentido que operan, de manera menos visible, en las otras esferas de prácticas. Lo que presentaré esta tarde es, así, una reflexión sobre los modos de transformación modernos de la ficción que puede ayudarnos a reflexionar sobre ciertos problemas e impases de la racionalidad política en la época de las

---

\* Traducción de Marcos Aguirre.

revoluciones modernas. Más en particular, quisiera volver sobre una pregunta que ya ha hecho correr mucha tinta, la de la novela denominada realista. Ésta tuvo, en el siglo XIX, especialmente en Francia, un auge contemporáneo a las revoluciones políticas y sociales. Pero ¿qué sentido se le puede dar a esta contemporaneidad? ¿Qué significación política acordarle al realismo de la novela?

Para introducir el problema, partiré con un texto escrito por un teórico eminente de la ficción, Roland Barthes. Este texto, *El efecto de realidad*, es de 1968 y ha tenido una influencia considerable sobre los análisis de la ficción y del documento. Barthes se interroga allí sobre un fenómeno que es característico de la ficción realista: la importancia, a veces desmesurada, que adquieren las descripciones. Es un punto que ya había dado lugar a muchas críticas. En el *Manifiesto surrealista*, André Breton arremetía contra la minuciosa descripción del cuarto de la usurera, hecha por Dostoïevski en *Crimen y castigo*, que para él sólo era una “superposición de imágenes de catálogo”. En el prefacio de *La invención de Morel*, Borges denunciaba la tradición realista y psicológica francesa. Hay, decía, páginas y capítulos de Proust que como invenciones son inaceptables y a las cuales “nos resignamos como al insípido y ocioso cotidiano”. Les oponía esos relatos policiales bien contruidos que despliegan “odiseas de prodigios” y que son la consecuencia lógica de un solo postulado ficcional. Pero Barthes no puede contentarse con denunciar el abuso de los detalles descriptivos. Se sitúa en el punto de vista del análisis estructuralista de la ficción. Este análisis había sido puesto a punto por los formalistas rusos para estudiar los cuentos tradicionales como arreglos particulares de ciertas relaciones narrativas fundamentales. Este modelo evidentemente encuentra dificultades cuando se enfrenta a ficciones donde el elemento narrativo está sobrecargado por elementos descriptivos imposibles de retrotraer a funciones en la narración. Barthes ilustra el problema mediante un detalle tomado de uno de los textos más célebre de la literatura francesa, el relato de Flaubert que lleva por título “Un corazón sencillo”.

Al comienzo del relato, el novelista describe la casa que sirve de decorado a la acción y nos dice básicamente esto: “un viejo piano soportaba, bajo un barómetro, una pila de cajas y cartones”. Evidentemente, este barómetro no sirve para nada, no tiene ninguna función en la historia. Desde el punto de vista del análisis estructural, es una indicación parásita que, como dice sirviéndose de una metáfora económica, “eleva el costo de la información narrativa”. Pero el teórico estructuralista no puede contentarse con oponer los detalles superfluos a la racionalidad constructivista. Tiene que entregar la razón de la presencia de estos detalles sin utilidad. En otros términos, tiene que mostrar la utilidad que extraen de su misma inutilidad. Es esta utilidad paradójica lo que resume la noción de efecto de realidad: si un elemento se encuentra en un relato sin que exista ninguna razón de su presencia, es precisamente que esta presencia es incondicional, que está allí simplemente porque está allí. La utilidad del detalle inútil es decir: soy lo real. Lo real no tiene necesidad, para estar ahí, de tener una razón para estar ahí. Al contrario, prueba su realidad por el hecho mismo de que no sirve para nada, esto es, que nadie ha tenido interés en inventarlo.

A partir de un análisis como éste, se esboza cierta idea de la política de la ficción. La conclusión que se deduce del análisis de Barthes es clara. El efecto de realidad es introducido para imponer cierta evidencia de lo real en general, como una cosa que está ahí y que uno no puede cambiar. Está ahí para decir: las

cosas son como son. Analizando de esta manera el efecto de realidad, Barthes recuerda la lección de un dramaturgo que lo influenció mucho, Bertold Brecht: “Aprendan a ver en lugar de mirar como idiotas”. Aprendan a interrogar las falsas evidencias que ofrece la realidad a la mirada y a comprender las relaciones ocultas que son su causa. El análisis se sitúa, así, en la prolongación de los análisis de Sartre sobre la literatura: éste denunciaba, en Flaubert y en los escritores de su generación, una obstinación por cosificarlo todo, petrificarlo todo, y veía allí la estrategia de una burguesía amenazada por la praxis social y deseosa de escapar a su condena transformando palabras, gestos y acciones en piedra. En general, toda una tradición crítica del siglo XX ha denunciado las descripciones minuciosas de la novela realista del siglo XIX como el producto de una burguesía a la vez saturada de sus objetos y deseosa de afirmar la eternidad de su mundo amenazado por las revueltas de los oprimidos.

Quisiera mostrar que tales análisis no le aciertan al corazón del problema. Ciertamente se puede indicar, en la novela realista, una inflación de la descripción en desmedro de la acción. Pero esta inflación es muy otra cosa que la ostentación de las riquezas de un mundo burgués deseoso de celebrarse y eternizarse. Más bien, ella marca una ruptura de las jerarquías tradicionales de la ficción. Y esta ruptura está ligada a lo que está en el corazón de las intrigas novelescas del siglo XIX: el descubrimiento de una capacidad inédita de hombres y mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que les estaban prohibidas hasta entonces.

Es lo que se puede ver en las primeras críticas que reciben las obras de los novelistas denominados realistas. Sucede, en efecto, que las críticas de Barthes, de Borges o Sartre contra las notaciones realistas insignificantes u ociosas de estos novelistas, retoman críticas que ya habían sido hechas por los contemporáneos de Balzac, Flaubert o Zola. Estas críticas ya denunciaban el exceso de descripciones que saturaban la novela flaubertiana, pero le daban a este exceso un significado político completamente diferente. Lo que veían en peligro era una concepción orgánica del libro y, a través de la falta de organicidad, la ruina de una jerarquía artística indisolublemente ligada a la jerarquía social. Es así como un crítico de la época las emprendía contra *La educación sentimental*, de Flaubert: “No hay libro allí, decía; no hay esta cosa, esta creación, esta obra de arte de un libro, organizado y desarrollado, avanzando hacia su desenlace por vías que son el secreto y el genio del autor. Flaubert no entiende así la novela. Él va sin un plan que lo empuje hacia adelante, sin una concepción previa superior, sin sospechar siquiera que la vida, bajo la diversidad y el aparente desorden de sus azares, tiene sus leyes lógicas e inflexibles, así como sus consecuencias necesarias (...)”.

De modo que el problema para los contemporáneos de Flaubert, muy especialmente si son reaccionarios, no es el hecho de que haya detalles superfluos que están ahí únicamente para decir “yo soy lo real”. Es que las partes no estén subordinadas a un todo. La crítica invoca ahí un modelo de la ficción que está en el corazón de la tradición representativa y que se remonta a Platón y a Aristóteles. La obra es concebida allí como una totalidad orgánica. Este cuerpo vivo tiene que tener todos los órganos necesarios para la existencia y nada más. Pero, sobre todo, los miembros tienen que estar sometidos a una cabeza que determina la función de cada uno de ellos. Este modelo causal es, para Aristóteles, el principio de la racionalidad ficcional. El poema no es una música. Es la representación de

una acción, es decir, un ordenamiento de acciones según la necesidad o la verosimilitud. Esta consistencia poética del todo la opone Aristóteles a la narración histórica, en la que las cosas meramente se suceden unas a otras. Para el crítico, es justamente esto lo que hace Flaubert: agrega unos a otros momentos de la vida, impresiones y visiones, en frases, párrafos y capítulos llevados por un ritmo común, sin interrumpirlos nunca con un juicio. Para él, esta ausencia de jerarquía narrativa es una falta artística. Pero esta falta artística es ella misma asimilable a un asunto de dignidad social corrompida. Flaubert, dice él, no es un artista que trabaja con su cabeza, sino un obrero que sólo usa sus brazos, que adelanta sus frases como un albañil que lleva sus piedras en una carretilla. Otro crítico de la época resume la significación política de esta forma inédita de igualdad criticando otra novela de Flaubert, *Madame Bovary*. Este libro, dice, es la democracia en literatura. La democracia en literatura es, en primer lugar, el privilegio que se le da a la visión material y es, al mismo tiempo, la igualdad de todos los seres, de todas las cosas y de todas las situaciones que se ofrecen a la vista. Ahora, esta igualdad arruina las proporciones artísticas que constituyen la organicidad y la cualidad de una obra. En efecto, explica, “en la novela, tal como se la entendía antaño (...) la personalidad humana, representada por todas las superioridades de nacimiento, de espíritu, de educación y de corazón, le dejaba poco lugar, en la economía del relato, a los personajes secundarios, menos aún a los objetos materiales. Este mundo exquisito sólo miraba a la gente común a través de la puerta de sus carruajes, y al campo por la ventana de sus palacios. De ahí un gran espacio admirablemente colmado para el análisis de los sentimientos más finos, más complicados, más difíciles de desembrollar en las almas de elite que en el vulgo”. En cambio, en la escuela realista, de la que *Madame Bovary* es el ejemplo, “todos los personajes son iguales, (...) el mozo de labranza, el mozo de cuadra, el mendigo, la niña de la cocina, el empleado, el sepulturero, el vagabundo, la lavandera, ocupan un lugar enorme; naturalmente las cosas que los rodean se hacen tan importantes como ellos mismos, no podrían distinguirse de ellas más que por el alma, y en esta literatura el alma no existe”.

El crítico reaccionario nos dice con toda crudeza cuál es la base social del modelo clásico del relato bien construido y de la obra orgánica. La buena relación estructural de las partes al todo descansa en una división entre las almas de élite y los seres vulgares. Es lo que ya significaba la definición aristotélica de la ficción como disposición de acciones opuesta a la simple sucesión empírica de los hechos. Esta distinción poética es también una distinción entre dos tipos de humanidad: existen los hombres activos, los hombres que son capaces de concebir grandes fines, de enfrentar los golpes de la Fortuna tratando de realizarlos, e incluso de actuar por el solo placer de actuar. Y existen los hombres que meramente viven día a día en la esfera de la reproducción de la vida y cuyas actividades nunca son otra cosa que medios para asegurar esta reproducción. El mismo reparto se aplica a las intrigas de la edad moderna, cuando las pasiones y las emociones de las almas vienen a reemplazar los golpes de la Fortuna. La verosimilitud, que es la regla de oro del relato clásico, no concierne simplemente a la relación formal de las causas y los efectos. Concierne a la cuestión de saber lo que se puede esperar de un individuo según su condición, de saber cuál es el género de percepción, de sentimiento y de comportamiento que se puede esperar de él o de ella en función de esta condición. Porque, a buen seguro, siempre ha habido gente común en la ficción. Pero esta gente común, destinada a los pequeños intereses y a los sentimientos vulgares, estaba destinada también a roles

secundarios, excepto en las ficciones de más bajo rango que se les concedía: farsas teatrales o cuadros de género en pintura.

Dicho de otra manera, la cuestión de la ficción es, de hecho, el entrelazamiento de dos cuestiones. La ficción es un cierto ordenamiento de acontecimientos. Pero también es la relación entre un mundo de referencia y mundos alternativos. No se trata simplemente de la relación entre lo real y lo imaginario. Se trata de la relación entre lo que los individuos sienten y aquello que debieran sentir, lo que normalmente deben sentir los individuos que viven en sus condiciones de existencia. Lo que de hecho dice la crítica reaccionaria, al deplorar el tiempo de la novela de las almas de élite, es esto: existen los individuos que pueden permitirse tener un alma y aquellos que no pueden permitírselo. El desorden en la ficción comienza cuando los últimos se permiten lo que no pueden permitirse. Es exactamente el tema del relato saturado del famoso barómetro de *Un corazón sencillo*: es la historia de una pobre criada iletrada, llamada Felicité, cuya existencia monótona está marcada por una serie de pasiones devastadoras y completamente desgraciadas, relativas sucesivamente a un enamorado, un sobrino, la hija de su señora y, al final, un loro. Es en este contexto donde el barómetro adquiere su sentido. No está ahí para atestiguar que lo real es verdaderamente real. La cuestión no es la de saber si lo real es real. Es la de la textura de este real, del tipo de vida que es vivido por los personajes. El relato de Flaubert testimonia la revolución que se produce cuando una vida normalmente destinada a vivir al ritmo de los días, de las variaciones del clima y de la temperatura, adopta la temporalidad y la intensidad de una cadena de acontecimientos sensibles excepcionales. La aguja de este inútil barómetro marca bastante más que las variaciones cotidianas de la presión atmosférica. Marca un cambio en la distribución misma de las capacidades de experiencia sensible, el momento en que parece que el ser más humilde, el más cualquiera, tiene la capacidad de transformar la rutina de la existencia cotidiana en abismo de la pasión, sea que esta pasión se dirija a un joven hombre o a un loro disecado. El efecto de realidad es político en el sentido de que es un efecto de igualdad. Pero esta igualdad no es simplemente la equivalencia de todos los individuos, los objetos y las sensaciones bajo la pluma del escritor. No es cierto que todas las sensaciones sean equivalentes, pero es verdad que cualquiera de ellas es capaz de provocar, a cualquier mujer de las clases inferiores, la vertiginosa aceleración que la vuelve susceptible de sentir los abismos de la pasión.

Tal es la significación de esta democracia literaria que viene a destruir las proporciones del relato: cualquiera puede sentir cualquier sentimiento, cualquier emoción o pasión. El objeto de esta pasión, en sí mismo, tiene poca importancia. La criada de *Un corazón sencillo* es una criada modelo, enteramente consagrada al servicio de su señora. Pero ella no sirve como conviene servir, según la lógica de las conveniencias sociales y las verosimilitudes ficcionales. Ella sirve con una intensidad de pasión, que no solamente es inútil sino peligrosa, como toda capacidad sensible que supera lo que se requiere para el servicio cotidiano. La abnegación extrema está demasiado cerca de la perversión radical. Algunos años antes de *Un corazón sencillo*, otros novelistas franceses, Edmond y Jules de Goncourt, habían publicado otra historia sobre una sirvienta, *Germinia Lacerteux*, inspirada en su experiencia vivida. Su heroína también era una sirvienta, dedicada fanáticamente a su señora. Pero en el curso de la novela, aparecía que la misma pasión que hacía de ella una sirvienta modelo, podía también hacer

de ella una mujer capaz de todo para satisfacer sus pasiones y sus deseos sexuales, hasta el más extremo grado de la degradación física y moral. La angélica Felicité y la monstruosa Germinia son las dos caras de una misma moneda. Las dos pertenecen, como Emma Bovary, a la dudosa especie de estas hijas de campesino que son capaces de todo para saciar sus pasiones más sensuales, tanto como sus más ideales aspiraciones. Es esta nueva capacidad de cualquiera para vivir vidas alternativas lo que arruina el modelo que ligaba la organicidad del relato a la separación entre hombres activos y hombres pasivos, almas de élite y almas vulgares.

Flaubert no tenía ninguna tendencia hacia la democracia política, pero lo que hace posible la música misma de su prosa es esta sublevación inédita, por la cual unas hijas de campesinos o de empleados modestos se afirman capaces de apropiarse de experiencias vividas, de pasiones o de saberes normalmente prohibidos a las gentes de su condición. Ahora bien, es esta misma transgresión de la jerarquía normal de las formas de experiencia lo que lanza, por aquel entonces, a obreros jóvenes sobre los caminos de la emancipación social. La época de las novelas de Flaubert es también la de las grandes sublevaciones obreras de 1848 y 1871 en París. El novelista no tiene ninguna simpatía por ellos, pero como ellos revoca las fronteras que separaban a dos tipos de humanidad, dos maneras de ser, de hacer y de hablar. El realismo no es el hecho de que los escritores ahora imiten lo real. Es, más bien, que lo real de lo que tratan y que produce su escritura ha cambiado de estatuto. No es más el gran espacio descubierto del que habla la crítica reaccionaria, el campo de operación para los héroes aristocráticos de grandes acciones o de sentimientos exquisitos. Es el entrelazamiento de una multiplicidad infinita de experiencias individuales, el tejido vivido de un mundo en el que ya no es posible distinguir entre las grandes almas que piensan, sienten, sueñan y actúan, y los individuos encerrados en la simple repetición de la vida desnuda. La supresión de las fronteras entre ambos cambia la textura misma de lo real. Y al hacer esto, cambia también la textura de la ficción bajo su doble aspecto de ordenamiento de acontecimientos y de relación entre mundos. La ficción se fija a partir de ahora a esta multiplicidad de acontecimientos microscópicos, a través de los cuales el mundo exterior penetra las almas y las almas fabrican su mundo vivido. Es eso lo que requiere el trabajo del estilo. Si el “realismo” le asigna tal importancia, es que ya no es el accesorio que era antes. De ahora en adelante, la música misma de lo real, la música de la indistinción de lo ordinario y lo extraordinario, que toma en una misma tonalidad la vida de la servidumbre en el campo y la de las grandes damas de la capital. Transcribe el caleidoscopio de micro-acontecimientos sensibles que, en adelante, constituirá tanto la vida de los proletarios de Zola como la de los burgueses de Virginia Woolf, la de los aventureros de los mares de Oriente, de Conrad, o la de los negros y blancos corrientes del sur profundo, de Faulkner. Éste caleidoscopio está hecho de diferencias de intensidad que marcan la redistribución de mundos sensibles de experiencia o, en términos platónicos, la redistribución de la distinción entre almas de oro y almas de hierro. La democracia de la novela realista es la música de la capacidad de cualquiera, para sentir cualquier forma de experiencia sensible.

Está claro, sin embargo, que esta democracia literaria es autónoma en relación con la democracia política. La política de la literatura se nutre de las mismas transformaciones de la experiencia sensible que hacen posible las formas de

emancipación obrera. Ella no expresa, sin embargo, las aspiraciones políticas de la democracia o las de la emancipación social. Tampoco se trata de que, por devoción al orden existente, se oponga a ellas. Sartre diagnosticaba, en la potencia petrificante del estilo de Flaubert, la estrategia nihilista de una burguesía amenazada por el desarrollo del proletariado y las insurrecciones obreras. Pero la fuerza de inercia que reside en el corazón de la revolución literaria testimonia, más bien, tensiones y contradicciones que están en el corazón mismo del descubrimiento de la igual capacidad de cualquiera para vivir cualquier vida. Testimonia la tensión misma entre la lógica de la igualdad sensible y la de la acción voluntaria que transforma la realidad. La capacidad de cualquiera para vivir cualquier forma de experiencia corresponde a un abandono del esquema de la acción estratégica que adapta medios a fines. Es esta tensión lo que anima los grandes relatos novelescos del siglo XIX, que nos representan a hombres del pueblo que parten, con un plan estratégico, a la conquista de la sociedad. Voy a considerar aquí a dos figuras ejemplares: el Raskolnikov de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, y Julien Sorel de *Rojo y negro*, de Stendhal, dos jóvenes inspirados por el destino de Bonaparte, ese joven de condición oscura que se volvió emperador de los franceses y amo de Europa. Recordaba, más arriba, las burlas de André Breton contra la descripción del cuarto de la usurera en *Crimen y castigo*. El autor pierde su tiempo, decía éste, con esta descripción escolar, yo no entro en su cuarto. Pero esta declaración humorística impidió a Breton darse cuenta de que el famoso cuarto es en realidad doble. De una parte, es el decorado de la existencia mezquina de la usurera que Raskolnikov recorre con la mirada, como un estratega que establece su plan de batalla. Ahora bien, este inventario detallado no detecta nada de particular. No es en esta visión panorámica de estrategia al acecho como el asesino va a encontrar su decorado, sino solamente en el claro de luz bajo el cual el cuarto se le muestra primero de forma global, como un decorado de alucinación. Este desdoblamiento de la visión traduce el desdoblamiento mismo de la lógica del acto de Raskolnikov. Este planifica su asesinato como el medio de arribar a su fin de ser algo en la sociedad. Ha elaborado la teoría que justifica este asesinato: los jóvenes de talento, como él, tienen el derecho de salir de la moral y el derecho comunes, para darse los medios de ejercer sus competencias al servicio de la sociedad. Pero esta racionalización estratégica de la acción no funda ninguna capacidad de planificación y de ejecución racionales del asesinato. Este se cumple, de hecho, como un acceso de fiebre. El pretendido exceso de la descripción marca, de hecho, la división que se instala en el corazón mismo de la acción, por la cual el joven plebeyo pretende darse los medios de su deseo de ascenso social.

Pero el ejemplo más singular de este desdoblamiento es dado, sin duda, por el gran hermano de Raskolnikov, el Julien Sorel de *Rojo y negro*. Julien Sorel encarna la figura misma del hijo de artesano que, luego de la Revolución y el episodio napoleónico, se siente capaz de elevarse a cualquier rango en la sociedad y adopta todos los medios para llegar a él. Y siguiendo las aventuras de Julien, el lector es introducido a la vez en toda la red de relaciones sociales, de intrigas y de luchas de poder, que constituyen la sociedad postrevolucionaria. Es por esto por lo que, en su célebre libro *Mimesis*, el gran historiador de la literatura, Erich Auerbach, hace de su historia un momento decisivo en el progreso de la representación de la realidad en la literatura occidental. El libro funda para él el realismo moderno que nos muestra a personajes comprometidos en una realidad política, económica y social, en perpetua evolución. Pero para afirmar

esta coincidencia entre un destino ficcional individual y la evolución global de una sociedad, hay que olvidar la última parte de la novela. Julien, allí, está en prisión y espera una condena a muerte por el disparo que le ha dado a su primer amor, Madame de Rénal, que lo había denunciado al padre de la segunda. Su mujer, Mathilde, y un amigo, remueven cielo y tierra para sacarlo del asunto, pero él les dice que no lo aburran con estos “detalles de la vida real”. Ya no quiere vivir, les dice, más que la vida de la imaginación. De modo que se pasa sus días paseando en la terraza de la prisión, fumando cigarros y reflexionando, para llegar a la siguiente conclusión: “un ser oscuro como yo, seguro de ser olvidado antes de quince días, hay que confesar que sería muy tonto si se pusiera a hacer teatro... Es curioso, sin embargo, que sólo haya conocido el arte de gozar la vida al ver su término tan cerca de mí”.

Este descubrimiento tardío del “arte de gozar la vida” parece contradecir toda la lógica de la novela y toda la lógica del contexto político-social que ésta expresa. A lo largo de toda la novela, en efecto, Julien no ha cesado de calcular cada uno de sus actos, cada una de sus actitudes al servicio de su ambición. Del mismo modo, a lo largo de la novela, Stendhal no ha cesado de agregar a estos cálculos las reflexiones nacidas de su propia ciencia de la psicología individual, de las relaciones sociales y de las intrigas políticas. Ha rodeado a su héroe de una nube de consejeros de todo género, que le han enseñado tanto el arte de obtener un puesto como el de seducir a la mujer más devota. Todo el curso de la novela ha identificado, así, las intrigas de un plebeyo ambicioso con el desarrollo de las intrigas que conforman una sociedad. Ahora, en el momento crucial, todo este juego de intrigas se viene abajo. Frente a la carta de denuncia de Madame de Rénal, Julien abandona todo cálculo, toda deliberación. En menos tiempo del que necesitó hasta entonces la composición de la menor de sus actitudes, toma el carruaje, compra una pistola, le dispara a la denunciante y se deja conducir a esta prisión donde ahora goza de la verdadera felicidad de la existencia, que es la de no hacer nada, esperando que aquella a la que ha disparado no venga a buscarlo a la prisión y no revivir con ella los momentos de pasión más exaltados.

Parece, pues, haber una rotura irremediable en el corazón de la novela del plebeyo ambicioso. En el momento supremo, cuando tendría que utilizar la ciencia de arreglárselas en cualquier circunstancia en la sociedad, el héroe se sale del juego de las intrigas sociales. Afirma como la felicidad suprema para estos seres oscuros destinados a la gloria de quince días de crónica, el hecho de no hacer nada. Este extraño episodio de la prisión parece como la entrada en otra intriga, en otro libro. Y, de hecho, Stendhal en cierto modo lo ha tomado prestado de un libro del autor que lo había encantado en su juventud, a saber, de Jean-Jacques Rousseau. En la quinta de sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, Rousseau evocaba esas pocas semanas que había pasado en una pequeña isla de un lago suizo, luego de haber sido condenado por el parlamento de París y perseguido en el pequeño poblado suizo en el que había buscado refugio. Estas semanas, dice Rousseau, fueron tan deliciosas que hubiera querido que hicieran de esta isla una prisión para el resto de sus días. Ahora, en esta isla-prisión, no hizo otra cosa que soñar, unas veces tumbado en una canoa sobre el lago, otras sentado mientras escuchaba las olas desde la orilla. Consagró su tiempo propiamente a *farniente*. *Farniente* o el ensueño no es simplemente el hecho negativo de no hacer nada. Es el hecho positivo de sustraerse a la lógica de un mundo social en el que hay siempre que agenciar medios para fines, vivir en la incertidumbre



acerca del éxito de estos medios, ver cómo se echa a perder el goce sensible del momento presente por el recuerdo del pasado o la espera del futuro. Pero también, para los hijos de artesanos, como Jean-Jacques Rousseau o Julien Sorel, es la abolición del reparto que dividía en dos categorías a los seres humanos, según su capacidad de hacer y también de no hacer: de un lado los hombres de acción, capaces de perseguir fines elevados, de otra los hombres pasivos, encerrados en el círculo material de la fabricación de medios de existencia; de un lado, los hombres del goce, dueños de su tiempo, del otro los hombres de la necesidad, que no conocen jamás el ocio sino solamente, como decía Aristóteles, la pausa necesaria para retomar sus fuerzas entre dos momentos de trabajo. La experiencia de Rousseau en su isla-prisión bienaventurada, la de Julien Sorel en su prisión-isla igualmente bienaventurada, es la de una igualdad sensible que viene a la vez a doblar y a contrariar la que se traduce sobre la escena de la acción política.

Lo que la intriga rota de Stendhal nos presenta es, pues, la oposición entre dos formas de subversión del orden social. De una parte, el joven plebeyo piensa la salida de su condición como la revancha sobre su situación de humillación, como el asalto al orden de las condiciones sociales. Pero, por otra, su felicidad consiste simplemente en el goce de una forma de experiencia sensible que ya no está marcada por la desigualdad. En este sentido, es desde el comienzo que la historia de Julien Sorel está cortada en dos. Su primera aventura amorosa era dos cosas en una: era la ejecución de un deber que él se había impuesto: tomar la revancha de su condición humillada de preceptor tratado como un doméstico, convirtiéndose en el amo de la mujer de su amo. Pero también es el puro goce de un momento sensible compartido, este puro goce que reencuentra al final, cuando su disparo de pistola y su encierro lo hacen salir de la lógica estratégica de los medios y los fines. La igualdad que deshace las antiguas proporciones de la ficción se divide ella misma en dos: es el movimiento estratégico que trastorna las posiciones del orden social y el goce de una forma de experiencia sensible nueva, en la que las antiguas divisiones que repartían la humanidad en dos mundos de experiencia separados uno del otro son abolidas.

El momento en que la aventura individual de algunos personajes llega a confundirse con la historia global de una sociedad es, pues, el momento de una extraña disociación. Esta disociación afecta primero a la ficción. La novela moderna, al comienzo, parece marcada por un escenario que es el del fracaso de la acción voluntaria. Eso comienza con Stendhal y sus héroes, que no disfrutaban la verdadera felicidad más que entre los muros de la prisión. Continúa con Balzac y sus héroes, que quieren volverse amos de los recursos de la máquina social. Balzac inventa la ficción de trece conspiradores todopoderosos que conocen todos los secretos y todas las ruedas de la máquina social, que tienen “los pies en todos los salones, las manos en todas las cajas fuertes, los codos en la calle, sus cabezas en todas las almohadas”. Ahora, cada uno de los tres episodios de la *Historia de los Trece* es la historia de un fracaso. Balzac entrega una extraña explicación de este fracaso: los conspiradores todopoderosos “habiéndose dotado de alas para recorrer la sociedad de arriba abajo, desdeñaban ser alguna cosa en ella, porque lo podían todo”. Todo sucede como si “poder” se dividiera en dos. Más tarde, Dostoievski desarrollará la incapacidad de Raskolnikov para hacer coincidir la lógica de la acción intelectualmente programada y la del acto materialmente realizado. Tolstoi pondrá sobre la gran escena de la Historia el fracaso

del modelo napoleónico de la acción estratégica. Los generales creen realizar sus diseños estratégicos al disponer las tropas sobre el campo de batalla, pero el resultado del combate depende de un movimiento de azar o de una reacción imprevisible en el terreno, que ningún estratega puede dominar. Es por esto que el buen general Koutouzov duerme una siesta mientras que su estado mayor discute los planes de batalla. Más tarde, con los veinte libros de los Rougon-Macquart, Zola pretenderá entregar el análisis científico del ascenso de una familia plebeya identificada a la vez con el auge de la sociedad democrática y el aumento de la neurosis moderna. Pero en el último libro del ciclo todo el edificio científico se viene abajo. Los papeles del sabio, que demuestran cómo las leyes de la herencia han determinado esta evolución, son quemados y reemplazados en sus estantes por la ropa de un bebé, el hijo incestuoso del sabio; y el puño levantado del bebé hambriento simboliza el triunfo de una vida obstinada en su propia perpetuación, independientemente de todo saber y de toda significación.

La ficción parece así oponer su propia política a la política activa de los combatientes de la República o del socialismo. Esa política tiende a absorber en su beneficio la igualdad de los seres y de los estados sensibles, demostrando la vanidad de la acción individual o colectiva que cree imponer sus fines. Las vías literarias de la igualdad sensible parecen así separar las vías de la transformación política y social. Pero uno puede plantear el problema a la inversa: la ruptura literaria de los vínculos causales de la acción nos permite también percibir las tensiones y contradicciones que residen en el corazón de los esquemas de la evolución histórica, de la política revolucionaria y de la transformación social. Se puede plantear el problema a partir del contexto inmediato de la historia de Julien Sorel. *Rojo y Negro* fue acabado en la primavera de 1830. Fue publicado durante el otoño del mismo año. Entretanto, en Francia hubo una revolución que sacó al rey Carlos X. Esta, en un sentido, operó una ruptura parecida a la de la novela. La sociedad de las intrigas monárquicas colapsó en tres días con la aparición de este pueblo en armas, donde el obrero en ropa de trabajo, el estudiante de la Escuela Politécnica y el periodista presentan una versión política espectacular del momento de igualdad sensible compartida. Después de lo cual, seguramente, se plantea la cuestión: ¿qué hacer con este momento de igualdad sensible? Existe la operación oficial que liquida este momento con el advenimiento de la monarquía burguesa, apoyada por las fuerzas del dinero y la manipulación de la opinión. Pero también, el año siguiente, la gran operación llevada adelante por los jóvenes salidos de la Escuela Politécnica, que abrazaron la utopía saint-simoniana que preconiza la rehabilitación de la industria, de la mujer y del proletariado. Hacen discursos públicos, envían emisarios a hacer puerta a puerta en los barrios populares y organizan también ceremonias de fraternización entre apóstoles burgueses y proletarios.

El fin práctico de estas ceremonias de amor compartido es reclutar obreros a fin de crear un ejército de un nuevo tipo, un ejército industrial de trabajadores. Ahora bien, la reacción de los obreros a los que se esfuerzan por reclutar es sintomática: es cierto que ellos quieren palabras de amor y ceremonias de fraternización entre burgueses y trabajadores. Pero no se preocupan mucho de los planes estratégicos de los saint-simonianos y no manifiestan ningún deseo de enrolarse en un ejército industrial de los trabajadores. Se les pide, en su calidad de robustos trabajadores, inscribir en la realidad los planes de la doctrina saint-simoniana. Pero para ellos la adhesión a esta doctrina forma parte, a la

inversa, de un esfuerzo por escapar a la condición del obrero “robusto” al que se le pide ejercer su fuerza material dejando a otros el cuidado de pensar, o la libertad de soñar. La emancipación, para ellos, no es un asunto de estrategia. Es la conquista *hic et nunc* de una forma de igualdad sensible que pase primero por la conquista de esta libertad, de este poder positivo de no hacer nada, prohibido normalmente a los hombres y a las mujeres encerrados en el cuadro de la vida desnuda, del trabajador productivo y de la reproducción.

No sería difícil reencontrar la misma tensión en las relaciones, a la vez íntimas y tensas, del pensamiento marxista y de la emancipación obrera. Cuando el joven Marx opone la revolución humana a la revolución meramente política, transcribe a su manera esta exigencia de una igualdad sensible que vaya más allá de la transformación de las instituciones estatales. Pero cuando quiere basar esta revolución en la existencia de una clase de hombres enteramente desposeídos y que no tienen nada más que perder que sus cadenas, se separa claramente de las formas de emancipación de estos obreros que afirman su capacidad de gozar aquí y ahora de una forma de igualdad sensible. Tiene que oponer, a este deseo de un comunismo presente, el lejano fin de un comunismo por venir como resultado de una evolución histórica comprendida y controlada. Es entonces la ciencia, el conocimiento de la conexión de las causas y los efectos que estructuran la explotación y la dominación social, lo que tiene que permitir la transformación futura. Pero las razones de la ciencia marxista están contaminadas por el mismo mal que vuelve vano el saber de los conspiradores de Balzac, de los estrategas tolstoyanos o del médico de Zola. El mundo sensible al que ella se aboca no es ya el espacio bien despejado de los fines y medios de los hombres de acción de ayer. Es el de una vida de la que hay que controlar los innumerables enlaces de situaciones y acontecimientos, de una vida dinámica a la cual las acciones de la voluntad tienen que adaptarse, al precio de descubrir el secreto último: esta vida que norma las voluntades no vale nada en sí misma y no conduce a ninguna parte. Ese es el secreto perturbador que duplica los grandes relatos científicos del progreso y de la evolución. Sin duda, la ciencia marxista intenta arreglárselas con este secreto. Lo traduce todavía en términos estratégicos, explicando que la marcha científica hacia el futuro socialista no puede imponer sus deseos al curso del mundo, anticipando los desarrollos del proceso histórico. Pero, detrás de la idea de la adaptación al movimiento objetivo de la vida, se da el presentimiento de que este movimiento no conduce a ningún fin en sí mismo y que el deseo de cambiar la vida no reposa sobre proceso objetivo alguno. Es por ello que el rigor científico debe revertirse y ser afirmado como la necesidad de la acción violenta que interrumpe el movimiento sin fin de la vida que produce y se reproduce. Para no ser indefinidamente diferida, la revolución debe ser puesta en obra de golpe, como el disparo de la pistola de Julien Sorel. En los esquemas de la acción colectiva, como en los escenarios de los personajes de ficción, la línea recta de la acción pensada como consecuencia de una voluntad instruida por la ciencia se ha perdido.

No iré más lejos en este terreno que excede con mucho el objeto de mi intervención. Lo evoco solamente para subrayar un punto esencial, concerniente a las relaciones entre ficción y política. Es usual oponer las realidades sólidas, de las que se ocupan los hombres políticos responsables, a las ficciones de mundos mejores, en las que creen los soñadores. Pero esta oposición es ella misma un escenario ficcional. Porque la ficción no se opone a lo real. Es una manera de

configurar una cierta realidad como lo real. Siempre hay que hacer ficción para decir: he ahí lo que está dado, la realidad que vemos y sentimos. He ahí las causas de esto dado, la manera en que estas cosas están vinculadas y producen un sentido de conjunto. He ahí la manera en la que pueden o deben cambiar, los futuros que este estado de cosas autoriza o prohíbe. La acción política también tiene este doble carácter de la ficción que ponen en evidencia las ficciones literarias: ella liga efectos a causas, acontecimientos a significaciones; pero ella es también un conflicto entre mundos. La pretendida elección de lo real contra lo imaginario, o de lo posible contra lo imposible, es siempre, de hecho, la elección de un real contra otro, de un posible contra otro.

Es ahí donde las ficciones de la literatura tocan a la política. De una parte, ellas tienen su política propia. Articulan agenciamientos de acontecimientos con conflictos entre mundos. La textura de sus descripciones y de sus encadenamientos narrativos está ligada a una decisión sobre la igualdad o la desigualdad, sobre lo que seres que pertenecen a una cierta condición pueden o no pueden sentir, decir y hacer. Pero estas ficciones también son modalidades de modelos experimentales, articulaciones ejemplares de las relaciones entre lo real, lo posible y lo necesario. A este título, ellas pueden ayudarnos a pensar de otro modo la manera en que la política describe situaciones, liga causas a efectos y agencia posibles.