

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98437>

El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia. Un ejercicio metacrítico de “El artificio, la locura, la obra”, de Jacques Rancière

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

marianoernestomosquera@gmail.com

El objetivo del siguiente trabajo es proponer una lectura metacrítica, es decir, crítica de la crítica, del pensamiento sobre el arte y la literatura del francés Jacques Rancière. La hipótesis de un texto paradigmático será imbricada y reproblematicada bajo unidades crecientemente mayores (libro, sistema de conceptos, diálogos con otros sistemas). Precisamente, a partir de las aristas que revelan la polémica de Rancière con Jean-François Lyotard y Alain Badiou, se procederá a una evaluación general de los límites y las potencias de la teoría de los regímenes del arte.

Palabras clave: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacrítica; régimen estético; teoría literaria.

Cómo citar este artículo (MLA): Mosquera, Mariano Ernesto. “El *impasse* entre la necesidad y la indiferencia. Un ejercicio metacrítico de ‘El artificio, la locura, la obra’, de Jacques Rancière”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 109-130.

Artículo original. Recibido: 31/05/20; aceptado: 31/07/2021. Publicado en línea: 01/01/2022.



**The *Impasse* Between Necessity and Indifference. A Metacritic Exercise
of “El Artificio, la Locura, la Obra” of Jacques Rancière**

The objective of the following paper is to propose a metacritical reading, that is, a critique of criticism, of the thought on art and literature of the French philosopher Jacques Rancière. The hypothesis of a paradigmatic text will be overlapped and re-problematized under increasingly larger units (book, system of concepts, dialogues with other systems). Precisely, starting from the edges that reveal the controversy of Rancière with Jean-François Lyotard and Alain Badiou, we will proceed to a general evaluation of the limits and powers of the theory of art regimes.

Keywords: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacritic; aesthetic regime; literary theory.

**O *impasse* entre a necessidade e a indiferença. Um exercício metacrítico
de “El artificio, la locura, la obra” de Jacques Rancière**

O objetivo do trabalho a seguir é propor uma leitura metacrítica, ou seja, uma crítica à crítica, do pensamento sobre arte e literatura do filósofo francês Jacques Rancière. A hipótese de um texto paradigmático será imbricada e reproblematicada em unidades cada vez maiores (livro, sistema de conceitos e diálogos com outros sistemas). Precisamente, partindo das arestas que revelam polémica de Rancière com Jean-François Lyotard e Alain Badiou, procederemos a uma avaliação geral dos limites e poderes da teoria dos regimes artísticos.

Palavras-chave: Alain Badiou; Jacques Rancière; Jean-François Lyotard; metacrítica; regime estético; teoria literária.

Introducción

HOY EN DÍA RESULTA DIFÍCIL ignorar la importancia de Jacques Rancière en la escena filosófica contemporánea. Junto con Alain Badiou, es uno de los pensadores franceses vivos más influyentes y prolíficos. No resultará sorprendente que los caminos de estos dos filósofos hayan sido paralelos —y divergentes, tal como lo habremos de demostrar a lo largo de este trabajo— en más de un sentido. La trayectoria intelectual de ambos comienza con la participación en los seminarios y grupos de estudio comandados por la figura clave del marxismo estructuralista, Louis Althusser. De aquel primer maestro conservarán un similar alejamiento y ruptura del modo de pensamiento que Hegel había legado a la cultura occidental. Precisamente, Rancière participará, a sus 25 años, del célebre volumen *Para leer el Capital*, en el que Althusser defenderá un abandono de la dialéctica hegeliana por parte del Marx tardío, punto exacto en el que su revolución teórica viraría hacia la producción científica. Por último, también como Badiou, Rancière será un discípulo rebelde. No es sencillo resumir las razones de ese desacuerdo sin desviarse de nuestras preocupaciones, porque se trata de un paradigma completamente diferente de interpretación de su objeto de estudio. De todas formas, como señala Sergio Villalobos-Ruminott, se puede apreciar una tonalidad ético-política completamente diferente: desaturación, por parte de Rancière, de la agencia intelectual y rechazo de su pretensión de tutelaje (por ejemplo, la distinción entre ciencia e ideología que está en la base del pensamiento althusseriano) en vistas de una suerte de comunitarismo de la inteligencia social. En todo caso, no resulta arriesgado afirmar que ese distanciamiento respecto de Althusser fue la condición de posibilidad de una de las propuestas más originales y novedosas del pensamiento europeo contemporáneo, con intervenciones que van desde la filosofía política hasta la estética, pasando por la educación y la historia del movimiento obrero.

El objetivo del siguiente trabajo será el de interpelar sus reflexiones sobre el arte desde uno de sus puntos más refulgentes y paradigmáticos: “El artificio, la locura, la obra”, uno de los capítulos finales de *La palabra muda*, libro ya clásico para la teoría y la crítica literaria, publicado en 1998. Nuestro modo de proceder será metacrítico, es decir, ejerceremos una crítica de la

crítica, un pensamiento de lo impensado en el enunciado ranciereano, una cartografía de su trayectoria y potencia, pero también de sus límites. En el primer apartado, se intentará partir de la reconstrucción de la estructura argumentativa del capítulo en cuestión, insertándola en el marco del libro. En el segundo apartado, se procederá a delinear los elementos claves de la teoría del régimen del arte, sistema de conceptos con los cuales se iluminan y contextualizan los argumentos del capítulo del que partimos. En tercer lugar, en un ejercicio de materialismo discursivo, se situarán algunos relieves exteriores (Lyotard y Badiou) con los que tropezó el discurso de Rancière, momentos clave de la dialogicidad de la filosofía y la crítica de arte de la contemporaneidad. Por último, en la conclusión, evaluaremos, sin ninguna pretensión de exhaustividad, algunas trayectorias contemporáneas que critican explícita o implícitamente la perspectiva ranciereana, dejando leer propuestas alternativas del pensamiento sobre la literatura.

Tal como se puede observar en este breve resumen, el despliegue de este trabajo se compromete con ese “más allá” que interpela la metacrítica: del capítulo al libro, del libro al sistema de conceptos, del sistema a sus diálogos con la escena filosófica y crítica. En este sentido, nuestro objetivo no es tan solo una presentación del pensamiento de Rancière, sino también ilustrar la productividad de un método de lectura. De esta manera, se intentará, a la vez, ser fiel a la letra y disolverla en el gesto de su pensamiento, contextualizar un argumento y tensionarlo más allá de él, ser y no-ser ranciereano.

Contradicciones de una revolución silenciosa

Para entender el procedimiento retórico y la estructura argumentativa del texto en cuestión, debemos partir de una evidencia que caracteriza a toda la reflexión de Rancière sobre el arte: su historicismo radical. Sin embargo, esta caracterización no implicará que el filósofo francés comparta los principios metodológicos del historicismo clásico decimonónico (particularismo y relativismo cultural, organicismo, causalidad lineal y secuencialidad). El filósofo francés parte de la aceptación de la contingencia histórica de sus objetos. En la introducción de *La palabra muda* encontramos un ejemplo paradigmático de este proceder crítico cuando reflexiona alrededor de la obra de Racine. Para el filósofo francés, en el siglo XVII, *Britannicus* no podía ser considerada como una obra literaria. Más bien, se trataba de una tragedia,

categoría incluida dentro de la idea más general de poesía. En este sentido, Rancière intenta demostrar que el término *literatura* tiene una emergencia histórica específica (finales del siglo XVIII, comienzos del XIX). De este modo, se pretende evitar pensar al arte como un absoluto transhistórico, una entidad trascendente, una Idea platónica.

Pero esta inmersión en la inmanencia histórica de los fenómenos culturales y el rechazo a una definición taxonómica y general del arte y la literatura no significan que Rancière caiga en un empirismo descriptivo de las prácticas artísticas. Uno de los gestos más provocadores de la propuesta del filósofo francés es su irrenunciable insistencia para pensar las prácticas artísticas en conjunción con los discursos teóricos que crearon las condiciones para que aquellas prácticas puedan ser percibidas como artísticas. La historia del arte, entonces, no puede ser separada de la historia del pensamiento sobre el arte (estética). De esta manera, entendemos cómo y por qué figuras como Flaubert, Balzac, Zola, Mallarmé y Proust compartan el espacio de las reflexiones con Platón, Spinoza, Kant y Hegel.

Si aceptamos la contingencia histórica del sentido de las prácticas artísticas, se debería recuperar alguna noción de devenir compatible con el derrotero propio del arte. Rancière entenderá que la lógica del arte no puede reducirse ni a una discontinuidad absoluta, como tampoco a una continuidad sin tensión. Más bien, se intentará pensar que en la “guerra de las escrituras” se observan una multiplicidad de relaciones no-lineales, multidimensionales y heterogéneas. Por esta misma razón el historicismo de Rancière no se queda en la mera contextualización de las prácticas artísticas, sino que combina esta perspectiva con una aproximación diagonal que permite recuperar saltos en la estructura polémica inmanente a las prácticas artísticas.

La palabra muda se focalizará así en unos de los desplazamientos claves del paradigma interpretativo-práctico del arte, aquello que designará con el sugestivo título de “revolución silenciosa”, proceso que destituyó el sistema normativo del arte. El corpus privilegiado de este análisis será un trío francés: Flaubert, Mallarmé y Proust. Estos autores clave de la modernidad (categoría que Rancière una y otra vez rechaza, por su carácter teleológico, su exagerado componente semántico de “corte” respecto de la época clásica y su implicación de una necesidad histórica) servirán como prisma para analizar la dinámica propia de ese objeto históricamente contingente que es la *literatura*. Tal como señala en una nota al pie, la cual demuestra la alta

rigurosidad metodológica del filósofo francés, este limitado corpus lo separa de cualquier vocación enciclopédica. Pero Rancière también se encarga de despegarse de la estela de constituir un estudio de literatura nacional:

[...] este libro [...] 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 homogénea. (Rancière, *La palabra* 21)

“El artificio, la locura, la obra” se abre con el rechazo de pensar la dinámica contradictoria de la literatura a partir del paradigma interpretativo de la autorreferencia y el autotelismo del lenguaje del modernismo. Para Rancière, lo literario no es un reino cerrado sobre sí mismo, sino una escena que se trasciende y rompe sus propios límites: “[La literatura] es la tensión entre la letra y el espíritu” (188). Esta polarización es el punto de partida para pensar la contradicción inmanente a lo literario. Flaubert, Mallarmé y Proust servirán como puntos claves para pensar operaciones paradigmáticas sobre la tensión irresoluble de la literatura. Estas figuras desplazarán, anularán o forcluirán el *impasse* entre el principio de necesidad del lenguaje (la esencia del poema es la esencia del lenguaje mismo) y el principio de indiferencia de la forma respecto del contenido (anulación del sistema jerárquico de los géneros).

Gustave Flaubert aparece para Rancière como el representante de una poética de identificación de los polos antitéticos de la literatura en el seno de la absolutización propia del estilo. El estilo absoluto, como forma pura de ver las cosas, pretende suprimir la contradicción literaria al relacionar la subjetividad de la escritura con la objetividad de una visión. Pero, tal como señala el filósofo francés, tal operación lleva a la literatura misma hasta su abismo. Al absolutizar el estilo, la diferencia misma entre la prosa artística y la prosa cotidiana tiende a evaporarse, como si el principio de indiferencia que Flaubert lleva hasta el paroxismo resultara paradójicamente en la destrucción del propio principio de diferencia poética. De esta manera, Flaubert “resuelve” la contradicción de la literatura al identificarla con su opuesto, lo no-literario.

Mallarmé, intentando evitar la abolición misma de la poesía, se hace cargo de las contradicciones constitutivas de la literatura. Para el simbolista,

el acto poético niega el carácter contingente del mundo, reconciliando las tensiones inmanentes a lo literario: la indiferencia del tema tratado esconde la necesidad misma de la Idea. El símbolo será la clave de esta reconciliación. En él se unen la forma y el contenido, lo significativo y lo sensorial, lo consciente y lo inconsciente, el principio antiprosáico de la necesidad y el principio antirrepresentativo de la indiferencia. Pero aquí Mallarmé podría caer en el mismo peligro de Flaubert y abolir la literatura en el propio gesto de su defensa. Absolutizando el símbolo, no hay mucha distancia entre la liberación de sus limitaciones materiales y su entrada al reino de lo abstracto donde toda especificidad —literaria— tiende a perderse. El carácter espiritual del símbolo es la misma huella de su disolución. Para escapar de este peligro, Mallarmé proyecta un libro en el que la preservación del espíritu se logra con su encarnación en la materialidad de la página. Si el puro lenguaje de la Idea se identifica con el rasgo distintivo de la literatura, la cristalización del espíritu en la arbitrariedad de las formas materiales parece sumirlo en una contingencia que atenta nuevamente con negarlo y disolverlo. De esta manera, Mallarmé, como Flaubert, no puede dar salida a la contradicción propia de la literatura.

El surrealismo y el formalismo aparecerán para Rancière como dos formas extremas de la liquidación del proyecto simbolista de la autorrepresentación de la vida del espíritu: “[El surrealismo] opone a la letra muerta de la literatura la conquista de los poderes del espíritu” (*La palabra* 192). El surrealismo se puede resumir en la experiencia de un lenguaje y un pensamiento que retorna a sus fuentes inconscientes, desnudándose de la pesada tradición literaria. El formalismo, en cambio, rechaza la disolución de la literatura y de la práctica literaria en el plano místico del pensamiento surrealista. Busca, más bien, establecer la autonomía de la literatura a partir del reconocimiento de un uso específico del lenguaje: *ostranenie*. Tanto el surrealismo como el formalismo pretenden borrar la contradicción de la literatura al ligarla unidireccionalmente a uno de sus polos: el resultado inconsciente del espíritu o el trabajo intencional de un artesano que produce un artificio literario.

Marcel Proust aparece como una de las figuras que reactiva el carácter productivo de las tensiones literarias, en el preciso momento en el que la literatura parecía reducirse a los juegos formales o laberintos místicos. Los principios de la necesidad de la forma y la indiferencia del contenido se muestran desplazados en un proyecto literario monstruoso: *En busca*

del tiempo perdido. Allí, se nos narran una serie de experiencias (la de “magdalena” será la más paradigmática) vitales, experiencias que son, a la vez, esenciales y azarosas. El contenido sensorial es completamente banal y fortuito (principio de indiferencia), pero resulta ser una puerta de entrada para las profundidades del universo espiritual, el ejercicio memorialista. De esta manera, para Rancière, Proust se ubica en un espacio liminar entre los caminos sin salida que nos legaron Flaubert y Mallarmé. Entre la trivialidad del lugar común y la necesidad de sentido, la obra de Proust prueba la existencia de la literatura relevando la contradicción que la constituye y haciéndola funcionar en el centro de su proyecto literario. Pero no debemos entender que *En busca del tiempo perdido* logra sintetizar aquello que en la historia de la literatura moderna ha sido pensado de forma antitética. Si la literatura puede continuar es porque Proust no resuelve las contradicciones fundamentales, porque no cierra la “guerra de las escrituras”, sino que, más bien, introduce un ejemplar gesto no-dialéctico de reconocimiento de esta lucha.

A partir de estos análisis, Rancière pretende delinear los avatares del estatuto de la literatura en la modernidad, aquello que, en el próximo apartado, refinaremos a partir del concepto de régimen estético del arte.

La teoría del régimen del arte

Los estudios de Flaubert, Mallarmé, los surrealistas, los formalistas y Proust quedarían como un momento abstracto del ejercicio crítico de Rancière si no se los pensase como parte de una consideración más amplia, aquello que llamaremos la teoría del régimen del arte. Una de las nociones primitivas de la propuesta rancierana es el concepto de reparto de lo sensible.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (Rancière, “Políticas” 9)

Un universo sensorial, un conjunto de rasgos de visibilidad que refieren a un espacio común, no resulta demasiado intrincado relacionar este concepto del reparto de lo sensible con una noción de política. Precisamente, para Rancière la política es:

Ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar aquellos objetos y de argumentar sobre ellos. (*El reparto* 4)

No se deben hacer demasiadas mediaciones, entonces, para descubrir el núcleo político del arte. En cuanto las prácticas estéticas son formas de intervención en lo sensible, afectan también la distribución general de la división de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad comunes.

Si somos fieles al historicismo radical de Rancière, deberíamos aceptar también que no resulte conducente preguntarse por la “literaturidad” del fenómeno literario. Si el arte no es un objeto transhistórico ni trascendente, debemos pensarlo, de forma inmanente, de acuerdo a sus apariciones históricas, es decir, de acuerdo a las condiciones de época de cierta representación sobre la literatura. No existe la literatura sin una ficción de la literatura, en este sentido se inserta la teoría del régimen del arte, como sistema de identificación histórico que regla el límite entre el arte y el no-arte, entre lo literario y lo extraliterario, delimitando las modalidades de la intervención sobre el reparto de lo sensible de las prácticas artísticas.

En primer lugar, Rancière reconoce al régimen ético del arte. En este sistema de representaciones no podemos hablar estrictamente de arte, sino, más bien, de una serie de imágenes puestas en consideración en el espacio de lo común. Dos formas de interrogación de las imágenes: juicio por su origen, es decir, por su contenido de verdad, y juicio por su destino, y sus efectos en los modos de ser de los individuos y de la comunidad. Depende de este régimen la polémica platónica, que culmina en la expulsión de los poetas de la *polis* por sus productos, que no eran nada más que simulacros y apariencias. Depende de este régimen que la obra homérica no haya sido leída estéticamente en su contexto de emergencia, sino como emblemático manual de las artes de hacer: quehaceres políticos, quehaceres eróticos, quehaceres alimentarios, de vestimenta, de religión, de historia.

En segundo lugar, se postula el régimen poético o representativo de las artes, cuyo emblema histórico lo constituyó la poética aristotélica y el clasicismo. Aquí el arte —o, mejor dicho, las Bellas Artes— ya no están eminentemente pensadas como imágenes, como copia examinada con base en su modelo y su efecto, sometido a la verdad o algún criterio reconocible de utilidad. En este régimen, el arte pertenece a la esfera de la imitación, pero no tanto como copias de la realidad, sino como maneras de imponer una forma a la materia. Estas imitaciones se despliegan en marcos de normatividad que definen las condiciones según las cuales aquellas pueden ser reconocidas como pertenecientes a un arte (y ser buenas o malas, adecuadas o inadecuadas).

Por último, Rancière propone el régimen estético del arte, cuyo punto de apertura será el romanticismo alemán. Este régimen pone fin a la normatividad. Precisamente este punto final define a las obras de arte en el régimen estético. Lo artístico será un sensible específico que sobresale como excepción de la norma sensible social.

La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible [...], una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. (Rancière, *El reparto* 8)

La propiedad de ser considerado arte ya no se refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser: ser un sensible específico, desmarcado de la norma sensible social. Pero esto no quiere decir que Rancière sostenga para el régimen estético la separación premoderna entre *poiesis* y *aísthesis*. Precisamente, el carácter político de la estética, como señalamos, es que, en cuanto el arte es un sensible específico, se constituye como una acción que interviene en el reparto de la visibilidad y las formas de ser sociales. Su modo de ser, en este sentido, es también un modo de hacer (González Blanco 737).

Retengamos este movimiento entre el régimen representativo y el estético, ya que en comprender cabalmente este proceso se juega una de las claves interpretativas de “El artificio, la locura, la obra”. En un sentido estricto, el régimen poético se basa menos en un sistema de reglas formales que en

una idea respecto de la relación entre el discurso y la acción, relación que para Rancière está estructurada bajo cuatro principios fundamentales. En primer lugar, un principio de ficción que afirma que la esencia del poema es la representación de acciones. El poema, entonces, no será un modo específico del lenguaje, como en el formalismo, sino una organización mimética de acciones. El atributo unificante de las Bellas Artes será su identidad mimética, esto es, la construcción de historias mediante la representación de acciones. Si hacemos uso de las clásicas figuras retóricas, diríamos que en el régimen poético la *inventio* (la elección temática, *topoi* o *loci*) gobierna tanto la *dispositio* (la organización de las partes del discurso) como la *elocutio* (la ornamentación del discurso). Este orden jerárquico, en el que predomina el elemento intelectual sobre los sensoriales, determina los principales rasgos de las poéticas de la representación (no las consideraciones canónicas sobre la regla de las tres unidades).

En segundo lugar, un principio genérico que apunta a la necesaria inscripción de la organización mimética de acciones en un género específico, jerarquizado. Rancière señala que un género no está definido por un conjunto de reglas formales, sino por la naturaleza del objeto de ficción. Recuperando la centralidad de la poética aristotélica en este sistema de identificación, el filósofo francés aclara que hay, básicamente, dos tipos de personas o acciones a representar: los nobles, los superiores y los solemnes, por un lado, y la gente corriente, los mediocres y los inferiores, por otro. La épica y la tragedia representarán el primer grupo de acciones y caracteres, la sátira y la comedia, el segundo grupo.

El principio genérico está profundamente ligado con un tercer principio, el principio de decoro. Este afirma que las acciones y los discursos atribuidos a los personajes deben ser apropiados a su naturaleza y al particular género en cuestión. Tal como insiste Rancière, no hay una serie de reglas que garanticen la producción de un poema decoroso, sino, más bien, una ingeniosa habilidad que puede componer formas naturales, históricas, morales y convencionales de adecuación. Huérfana de regla absoluta, esta conveniencia decorosa es, en última instancia, algo que solamente se puede sentir o experimentar como placentero en el marco de este régimen de representación. En este sentido, en cuanto el decoro depende de una actitud de recepción, Rancière supone una relación de igualdad entre el autor, el personaje representado y el espectador.

La referencia a los espectadores es clave para entender el último principio del régimen poético del arte. El público en el marco de este sistema de identificaciones está constituido por hombres y mujeres de acción, hombres y mujeres que actúan a través del discurso: generales, oradores, abogados, príncipes, etc. Estos espectadores se dirigen hacia la poesía representativa para instruirse sobre el buen uso del discurso y sus artes: el gobierno, la educación, la argumentación, la dulce palabra dirigida hacia otros. Lo que estamos delineando, entonces, será el principio de la eficacia discursiva, o el principio de la presencia o contemporaneidad. La disposición ficcional es fundamentalmente una escenificación del acto de hablar y del eficaz poder del discurso. El ideal de este principio será el de un arte que sea más que arte, una forma de vivir, un arte de vivir en comunidad.

El foco de *La palabra muda*, el paso al régimen estético del arte, esa revolución silenciosa que se desencadena a finales del siglo XVIII, se deja pensar como una inversión, punto por punto, de los principios que definían al régimen representativo. Así, en vez de un principio de la ficción, nos encontramos con un principio de la primacía del lenguaje. De esta manera, la *elocutio* se libera del clásico predominio de la *inventio*, abriendo la puerta para el poder de expresión en nuevos objetos artísticos. En segundo lugar, en vez de un principio genérico, la distribución de géneros es desmantelada por un principio de igualdad de los temas representados. Aquí surge la novela como falso género, como género de lo sin género que circula libremente entre públicos diversos sin tener restricciones. Tercero, el principio del decoro es invertido por un principio de indiferencia del estilo en relación con lo representado, indiferencia de la forma respecto del contenido. Tal como ya vimos en el anterior apartado, será Flaubert la figura paradigmática de este movimiento que culmina con la absolutización del estilo tras las ruinas de las jerarquías genéricas. Por último, en vez de un ideal enraizado en discurso performativo, el régimen estético del arte se apoya en un principio de escritura, una letra democrática que circula anónimamente sin hacer esa distinción necesaria al anterior régimen, la del público como hombres y mujeres de acción.

No resulta difícil entender, entonces, la manera en que este régimen de identificación aparece constantemente atravesado por una tensión irreductible. Primera contradicción: el paso de las Bellas Artes al Arte (en singular, como potencia expresiva de la excepción sensible), la destrucción del límite representativo entre la imitación de acciones y otras maneras

de hacer, corre el riesgo de disolver al arte en la vida misma, perdiendo el régimen de identificación que permitía distinguirlo de otras prácticas. En este sentido, señalábamos anteriormente que la literatura se mantenía en la tensión entre encarnar una poética generalizada engullida por la Vida (o el Espíritu) y un plano inmanente de escritura que disuelve el Espíritu en un juego de letras intercambiables. Segunda contradicción: el arte en el régimen estético se dirime entre una primacía absoluta del lenguaje (la esencia del poema es la esencia del lenguaje) y un principio de indiferencia que rompe cualquier relación necesaria entre forma y contenido, modos de expresión y temas tratados. Pero debemos pensar estas contradicciones alejadas de cualquier modelo estático de interpretación. Las contradicciones son irresolubles, porque eso significaría el fin mismo del régimen estético y del arte. Lo que tenemos en cada caso (Flaubert, Mallarmé, Proust) son formas de tratamiento (desplazamiento, intensificación, pretendida anulación) de este abismo y desgarradura que recorren el corazón del arte. La clave del régimen estético es el pensar paradójico, tensionante, contradictorio y no-dialéctico. Su figura será la del *Πόλεμος* (la guerra).

Uno de los aspectos más sugerentes del modelo explicativo de la teoría del régimen del arte es que permite pensar una historia alternativa de las prácticas artísticas. Rancière considera que la secuencia que va del clasicismo al posmodernismo, pasando por el realismo y el modernismo, no explica la diferencia en las modalidades de la experiencia del arte. El punto débil de estas categorías es que se apoyan, de forma consciente o no, en una idea de necesidad histórica que reduce la heterogeneidad propia del campo artístico. En este sentido, Rancière se aleja del historicismo clásico. Hipostasiando los procesos como discontinuidades absolutas, aquel modelo criticado parece proponer que a una era de la representación le siguió una era antirrepresentativa, como modalidades monolíticas de producir arte: “El punto de apoyo de esta historización simplista fue el paso a la no-figuración en pintura. Este paso fue teorizado en una asimilación sumaria con un destino global antimimético de la ‘modernidad’ artística” (Rancière, “Políticas” 26-27). Para el filósofo francés, la noción de modernidad pretende retener las formas de ruptura, los gestos iconoclastas, separándolos del contexto que los autoriza; pretende describir un corte absoluto con el pasado, sin entender que el propio régimen estético de las artes se construye como una reinterpretación del pasado, es decir, una nueva lectura sobre lo que es y no es arte en la propia historia de las prácticas

del reparto de lo sensible. De esta manera, lejos de la perspectiva unilateral del modernismo (y el posmodernismo), Rancière dirá que el régimen estético se constituye en la copresencia de temporalidades heterogéneas.

Rancière en las fronteras “antiestéticas”: Badiou y Lyotard

En el siguiente apartado pretendemos superar el momento constructivo de la teoría estética de Rancière (la teoría de los regímenes del arte) para emplazar y recuperar un momento polémico, en la que el filósofo roza e interviene sobre las propuestas de otras figuras del campo filosófico francés contemporáneo, en particular, la de Alain Badiou y Jean-François Lyotard. Siguiendo un ejercicio de teoría comparada, nos interesa ir más allá de la propuesta afirmativa de Rancière para localizar aquellas escenas en las que su pensamiento encuentra al Otro, esas instancias liminares donde se compite sobre la condición filosófica del arte.

En primer lugar, entonces, su diálogo con Alain Badiou. La propuesta de Badiou se puede resumir con el nombre de inestética:

Por “inestética” entiendo una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte. (Badiou 43)

Partiendo de esta definición de la propia reflexión sobre el arte de Badiou, Rancière no dudaría en enmarcarla en el abanico de discursos que hoy en día coinciden en asegurar la separación radical entre las prácticas efectivas del arte y una intención desnaturalizadora por parte de la especulación estética. Aquí ya hay un primer motivo de disputa. Si para Rancière no hay arte sin ficción del arte es porque no se pueden separar las prácticas artísticas de las formas de pensamiento sobre el arte. Esta voluntad de demonización de la estética como denuncia de la desnaturalización aparece, entonces, como garante de una naturaleza del arte, de una univocidad de las prácticas artísticas, de un propio del arte.

En términos amplios, diremos que, desde la propuesta de Badiou, el arte corresponde positivamente a la noción de verdad. Corresponde a las

prácticas artísticas el testimonio, en lo sensible mismo, de un paso de la Idea (platónica). Si la Idea en el arte es puro paso, es porque su propia inmanencia se troca inmediatamente por una desviación, una incapacidad de ser apresada, una fidelidad a su propio carácter de acontecimiento. Pero a partir de aquí, Badiou introduce una torsión que se encuentra en el centro de las críticas ranciereanas. Desde la perspectiva de Rancière, Badiou no puede soportar el proceso paradójico del régimen estético del arte que hace de la identificación estética del arte el principio de una desidentificación generalizada (en literatura será el *impasse* entre la necesidad del lenguaje y la indiferencia de la forma respecto del contenido). Frente a este resto inapropiable, Badiou se alinearía con el procedimiento del modernismo: retener la identificación del arte, recorrer la autonomía como clave de diferenciación de cada una de las artes y rechazar la desidentificación heterónoma. A partir de la tesis de que la verdad del arte le es absolutamente propia a este, se reivindica la modernidad del arte como voluntad antimimética desde las potencias específicas (de cada arte). Cada arte, entonces, mostrará una forma particular del paso de la Idea.

Pero el propio platonismo de Badiou lo impele a realizar una torsión en el seno del modernismo: “Pues ser platónico significa también afirmar que la cuestión del poema es en última instancia ética, que el poema o el arte son una educación” (Rancière, *El malestar* 92). Aquí es, entonces, donde Badiou debe comprometerse con tesis contrapuestas. A la intención modernista de afirmar un propio de cada arte, es decir, la afirmación unilateral de la autonomía, le superpone (por compromisos ontológicos de su matriz filosófica) la contemplación de la Idea del arte como instancia educativa. Pero en cuanto la Idea es sustracción, desviación de sí, el arte comporta un pensamiento, pero un pensamiento no reflexivo, un pensamiento que no puede nombrarse a sí mismo. Por eso mismo, suscita la labor filosófica del discernimiento de la verdad. El pensamiento del poema está reservado, así, a la filosofía misma (que en un principio se la había desprovisto de competencia a partir de la definición de inestética). El estatuto general de las manifestaciones del arte es el de significar y simbolizar (en la sustracción específica de cada arte) el pasaje de la Idea. Pero es la filosofía, como pensamiento de identificación de los procesos de verdad, la que puede nombrar el propio acontecimiento artístico. Para Rancière, en síntesis, esta operación hace que el arte diga “lo que la filosofía necesita que diga” (*El malestar* 101). No hay lugar para la

paradoja irreductible que recorre indiferentemente las prácticas artísticas y los discursos sobre ella. Badiou garantiza, así, un lugar seguro de enunciación de la verdad del arte, lugar seguro que Rancière no puede aceptar.

Rancière considerará que la propuesta de Jean-François Lyotard, incluso desde tradiciones, referentes y conclusiones muy divergentes a las de Badiou, se puede englobar en el mismo giro ético de las reflexiones sobre el arte, giro que insiste en una demonización de la estética. Lyotard (*Lo inhumano*) parte de un diagnóstico del arte contemporáneo: la apuesta principal de las prácticas artísticas vanguardistas es del orden de lo sublime y no de lo bello. De esta manera, reconocemos que la operación lyotardiana se realiza en el seno de la *Crítica del juicio* kantiana. Aquí se formula la primera dificultad. Si uno se detiene en la producción de Kant, no tardará en identificar que lo sublime no es un sentimiento que refiere a los productos de la práctica artística, más bien, comprende la experiencia de incapacidad de la facultad de la imaginación para presentar una totalidad a la razón cuando se enfrente a la naturaleza. La ineptitud de la imaginación es subsanada por la razón misma, que puede referir a lo infinito. Este relevo permite pasar del dominio de la estética al de la moral. El paso se realiza en el sentido de que la experiencia de lo sublime nos demostraría que la propia potencia de la razón aparece como superior a la naturaleza en el orden de lo incondicionado-suprasensible.

Ahora bien, Rancière se pregunta válidamente la razón de efectuar aquella imbricación entre lo sublime y el arte. La respuesta se encontrará cuando se analice detenidamente el desplazamiento que el propio Lyotard produce a la categoría de lo sublime. En Kant, lo sublime es un desacuerdo (por incapacidad) entre las facultades del sujeto trascendental. En Lyotard, en cambio, lo sublime apunta al enfrentamiento entre el sujeto y la pura alteridad: la materia sensible. Dos rasgos fundamentales son formulados para pensar el acontecimiento sensible. Por un lado, la materia sensible es pura diferencia. Diferencia sin concepto a la que llama, curiosamente, inmaterialidad. Rancière entiende que esta operación conceptual “apunta a transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant confería a la forma [de lo bello]” (*El malestar* 114). ¿Qué propiedades le transfiere? La materia para Lyotard, tal como lo bello en Kant, no es ni un objeto de conocimiento ni un objeto de deseo, sino, más bien, una forma con autonomía propia. Tal forma, y este es el segundo rasgo del acontecimiento sensible, está caracterizada por su poder de hacer padecer. La imbricación entre la

materia sensible y su capacidad de ser el acontecimiento de una pasión del sujeto retoma, ya no la autonomía de la analítica de lo bello kantiana, sino su analítica de lo sublime. La sensación pura tiene, a la vez, la autonomía de la forma y la potencia disruptiva de lo informe, esa discordancia o desacuerdo que era propia de la experiencia de lo sublime. Lo sensible señalará en Lyotard, como el inmenso monumento o la naturaleza furiosa en Kant, la incapacidad del sujeto para apropiarse de un objeto. Pero aquí es donde se produce el mayor desplazamiento. La incapacidad subjetiva frente a lo sensible no producirá, como en la analítica de lo sublime kantiana, un relevo por parte de una facultad superior. En la reflexión lyotardiana, la incapacidad de apresar el acontecimiento sensible se resuelve en la impotencia absoluta del sujeto, que lo somete a la ley de la alteridad, ley del Otro.

En este marco se introduce la reflexión sobre la vanguardia artística contemporánea. Como Theodor Adorno en la *Teoría estética*, Lyotard considerará que el arte vanguardista debe activamente separarse de los productos de consumo (del mercado). El arte no debe agrandar, no debe subsanar el deseo. Las prácticas artísticas deben constituirse como una práctica del disenso. Este desacuerdo estará fundado, entonces, en aquel sometimiento absoluto del sujeto a la alteridad. Rancière considerará, refiriéndose a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Friedrich Schiller, que la operación lyotardiana de aliar las prácticas del disenso de la vanguardia a la experiencia de lo sublime resulta, en cierto sentido, innecesaria. En buena parte de las grandes teorizaciones alrededor del régimen estético del arte (Schiller será uno de sus puntos paradigmáticos), la propia experiencia de lo bello ya estaba constituida sobre un disenso entre las facultades, una ruptura de la norma sensible social. No parecería, entonces, que el disenso pueda ser un corte entre una estética de lo bello y una de lo sublime. Para entender las razones de este proceder crítico de Lyotard resulta necesario mantenerlo en tensión con una problematización de orden político. En Schiller mismo, el carácter de excepción sensible que introduce la experiencia estética producía una suspensión del “reparto de lo sensible” (para usar una categoría ranciereana) del *statu quo*. El arte era una revolución de las formas de la existencia sensible, abría al animal humano a una suerte de emancipación específica, desmarcada de cualquier figuración política tradicional (en su caso, la Revolución francesa). Es este el paso que la propuesta de Lyotard no admite. Para Rancière, desde

el famoso diagnóstico de la posmodernidad, que repudia cualquier gran relato (particularmente, el relato político), Lyotard separaría al modernismo artístico de la emancipación política. La experiencia del disenso que introduce la vanguardia no es el punto de partida de una promesa, de una pequeña utopía. Inversamente, se constituye como la marca y el testimonio de una alienación insuperable: la dependencia del ser humano a la condición sensible, el sometimiento a la ley de la alteridad. Así, Rancière considera que la reflexión lyotardiana anula la paradoja del régimen estética del arte, deja sin efecto la ambivalencia polémica entre la autonomía estética y su heterónoma promesa de emancipación, entre la especificidad de la letra (de la literatura) y su disolución en el Espíritu (que denunciaría la propia alienación humana). De esta manera, Lyotard “lleva a cabo la supresión conjunta de la estética y la política en beneficio de esta ley única que toma el nombre de ética” (*El malestar* 132).

La puesta en contacto de la propuesta de Rancière con dos referentes del campo filosófico francés contemporáneo apareció como altamente productiva. Nos permitió leer, desde la perspectiva de nuestro objeto de estudio, como algunas propuestas actuales tienden a hipostasiar alguno de los aspectos del régimen estético del arte (la separación entre las disciplinas artísticas, la educación estética, la referencia a lo sensible por sobre la representación, la experiencia del desacuerdo) en detrimento de otros. Al llevar unilateralmente al paroxismo estos rasgos, desconocían la propia consistencia polémica de la escena del arte y simplificaban el funcionamiento efectivo del régimen estético. Así, Rancière nos enseñaría una saludable desconfianza crítica de cualquier propuesta que plantee una discontinuidad absoluta, sea este el de la posmodernidad o el del acontecimiento de la Idea. Así, alejándose del historicismo clásico secuencial, el filósofo francés sostendrá: “No hay una ruptura posmoderna. Hay una contradicción originaria puesta en marcha” (Rancière, “Políticas” 11). Quizá nuestras propias nuevas reivindicaciones ya sean parte de la historia.

A modo de conclusión: polémicas contemporáneas con Rancière

A lo largo de este trabajo hemos realizado una operación crítica expansiva. Partiendo de un artículo de Rancière (“El artificio, la locura, la obra”),

hemos demostrado la imbricación entre el capítulo y la totalidad del libro del cual este es parte (*La palabra muda*). Luego, se nos presentó la necesidad hermenéutica de ir más allá del libro para entender el libro mismo. Por ello, nos dirigimos hacia la obra, revelando allí un aspecto teórico fundamental para la dilucidación que buscábamos (la teoría del régimen del arte). Por último, en pos de una perspectiva que rehuyera de dejar a su objeto en un momento abstracto y autotélico, entablamos una discusión entre la propia propuesta de Rancière y sus interlocutores más cercanos (Badiou y Lyotard).

Estas líneas finales parecen la instancia oportuna para desplegar algunos interrogantes y críticas que la lectura metacrítica de los textos de Rancière despertó. En primer lugar, una cuestión respecto del modo de argumentación. La prosa de Rancière es particularmente ardua. La construcción de las frases revela una continua voluntad de escritura y reescritura, un trabajo detenido con el lenguaje. A esto se suma una segunda dificultad en el nivel de comprensión: Rancière suele reflexionar a través de figuras, como formas de reemplazar, metaforizar y otorgar profundidad a los conceptos. De esta manera, figuras como el desierto o el silencio compiten por el espacio textual con conceptos claramente delimitados, oscureciendo la legibilidad de la argumentación.

En segundo lugar, una cuasi-interrogante al nivel del corpus analizado. Tal como ya señalamos, en *La palabra muda* el foco crítico se concentra en Flaubert, Mallarmé y Proust. Otras personalidades secundarias recorren también las páginas: Hugo, Balzac y Zola. No resulta difícil reconocer el predominio casi absoluto de la literatura francesa en su análisis. Pese a su insistencia en la introducción de que no es la intención del libro realizar un estudio de la literatura francesa, nos podríamos preguntar, de todas formas, si el procedimiento ranciereano no eleva a historia general del arte una historia particular, la francesa. Por supuesto, el propio contexto cultural del que el filósofo emerge justifica, en parte, esta tendencia. Pero el caso es que, si expandimos nuestra mirada a otras zonas de la producción ranciereana, como en *Aiethesis*, encontraremos análisis de artistas ni franceses ni europeos, consistentes con sus postulados generales.

En tercer lugar, si en el anterior apartado reconstruimos el punto de vista interesado de Rancière en sus críticas a lo que él llama el giro ético del pensamiento del arte, resultaría muy provechoso, al menos a título de presentación sucinta, invertir el procedimiento. Por ejemplo, a partir de una

perspectiva muy cercana a Badiou, Marcelo Topuzian (“Las operaciones de la a-crítica”) señalará que los compromisos ontológicos de la teoría de Rancière le relegan al pensamiento sobre el arte un lugar extremadamente clásico, el que depende de la actividad lectora, aunque ya no teñido de los matices textualistas, lo que explicaría su éxito en buena parte de la academia especializada en literatura. A diferencia de este modelo de teoría y crítica, la extrapolación de ciertos postulados ontológicos de Badiou que introduce Topuzian permite proponer otra tarea, renovadora, para los estudios literarios: al ya no comprometerse con una concepción de lo real como horizonte de constante diferimiento, sino como contingencia de su propia aparición, se le impone a la crítica la necesidad de pensar especulativamente sobre el objeto literario y no solo bajo las modalidades de su experiencia, que constituía un principio básico del régimen estético. En este sentido, ubicarse en las coordenadas teóricas de Rancière correría el riesgo de implicar una renuncia a la reactivación de la imaginación categorial que la normalización de la teoría literaria parece exigir.

Por otro lado, en continuidad con lo anterior, una cuestión alrededor de la propia teoría de los regímenes del arte. Ya habíamos señalado que una de las particularidades de la perspectiva de Rancière es su historicismo radical. Esta aproximación intentaba evitar hacer del arte un objeto trascendente, una entidad por fuera de la historia. Pero la propia teoría del régimen del arte pareciera, en cierta medida, poner en crisis el historicismo de Rancière. Esta teoría parte de una serie de principios que explican los desarrollos culturales de un cierto paradigma histórico. Pero, precisamente, estos principios mismos parecen estar por fuera del historicismo radical que se intentaba recrear. De esta manera, que dos siglos de literatura se puedan pensar como modalidades de la paradoja entre la necesidad del lenguaje y la indiferencia de la forma puede parecer un tanto reduccionista, y se corre el riesgo de oscurecer otras concepciones alternativas, más o menos exitosas respecto del paradigma estético que postula Rancière. Alineado en cierta medida con Topuzian, Devin Zane Shaw (“Inaesthetics and truth”) propondrá que las propuestas de Badiou alrededor del carácter supernumerario del acontecimiento artístico permiten salir del *impasse* historicista de la teoría ranciereana. Es el acontecimiento fuera de todo régimen el objeto privilegiado del pensamiento sobre el arte.

En otra dirección, si extrapolamos las críticas de Maurizio Lazzarato en *Signs and Machines* al formalismo discursivo de la igualdad de Rancière, que oscurece los niveles de análisis político que no están puramente determinados como una sujeción social (nivel molar), sino también, en términos de deleuzianos, como esclavitud maquina (nivel molecular), podríamos llegar a entender el modo en que las interpretaciones del arte tanto desde el punto de vista del giro poshumano, los trabajos de Julieta Yelin (“Para una teoría literaria posthumanista”), en cuanto ejemplo saliente, como del giro afectivo, cuyo mayor exponente es Brian Massumi (*Architectures*), constituyen alternativas interesantes a la propuesta ranciereana.

Pero más allá de estas objeciones que requieren un análisis mayor que excede la posibilidad de estas páginas, la productividad de la propuesta de Rancière se revela sin dificultad. Su análisis del régimen estético construye una historia alternativa del arte que permite soslayar los lugares comunes del modernismo y el posmodernismo. Evitando las discontinuidades absolutas, las caracterizaciones monolíticas (modernismo como era de lo antirrepresentativo, por ejemplo), los idealismos transhistóricos y la construcción de *epistemes* homogéneas, la teoría ranciereana aparece como fuente novedosa de lecturas consistentes y provechosas. Quedará para el futuro saber cuál será el destino de sus reflexiones.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.
- González Blanco, Azucena. “Política de la ficción / Ficción de la política en Jacques Rancière”. *Revista Signa*, núm. 28, 2019, págs. 733-745. Web. 15 de Julio de 2021.
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines. Capitalism and The Production of Subjectivity*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2014.
- Liotard, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Massumi, Brian. *Architectures of the Unforeseen*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.
- Rancière, Jacques. *Aiethesis. Scenes From The Aesthetic Regime of Art*. Londres, Verso, 2013.
- . *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM, 2009.
- . *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- . “Políticas estéticas”. *Lugar a dudas*, núm. 4, 2009, págs. 4-14. Web. 15 de Julio de 2021.
- Topuzian, Marcelo. “Las operaciones de la a-crítica”. *El taco en la brea*, núm. 5, 2017, págs. 236-245. Web. 15 de Julio de 2021.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. “El procedimiento Rancière”. *Política Común*, vol. 4, 2013, s. p. Web. 15 de Julio de 2021.
- Yelin, Julieta. “Para una teoría literaria poshumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”. *E-misférica*, vol. 10, 2013, s. p. Web. 15 de Julio de 2021.
- Zane Shaw, Devin. “Inaesthetics and truth: The debate between Alain Badiou and Jacques Rancière”. *Filozofski vestnik*, vol. 28, núm. 2, 2017, págs. 183-199. Web. 15 de Julio de 2021.

Sobre el autor

Mariano Ernesto Mosquera es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (Argentina), Maestrando en Estudios Literarios y en Escritura Creativa en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina), respectivamente. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas latinoamericanas. En el momento, se encuentra desarrollando una investigación doctoral en Letras como becario del Conicet. Su ámbito de estudio son las transformaciones genéricas y de concepciones de literatura en la era digital. Su último artículo es “Moléculas y posporno en *Testo Yonqui*. Una lectura literaria de Paul B. Preciado”.