



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Jacques Rancière y la guerra de escrituras

Greys Lorena Mora Arias

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de literatura
Bogotá, Colombia
2019

Jacques Rancière y la guerra de escrituras

Greys Lorena Mora Arias

Trabajo de grado para optar el título de:

Magister en Estudios Literarios

Director:

Víctor Raúl Viviescas Monsalve

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de literatura

Bogotá, Colombia

2019

La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que éste actúa dando a ver y a escuchar.

Jacques Rancière, *Política de la literatura* (2011)

Agradecimientos

El feliz término de este trabajo no hubiese sido posible sin la asesoría de Víctor Viviescas, él avivó el interés por estudiar la obra de Jacques Rancière, agradezco su acompañamiento en este proceso de indagación en el que surgieron infinidad de preguntas que hacen parte de la columna vertebral de este trabajo.

Agradezco también a los profesores William Díaz y Diana Nicoleta Diaconu porque en sus clases de historia de la teoría literaria y literatura latinoamericana contemporánea, respectivamente, empecé a vislumbrar el camino de este trabajo investigativo.

Por último, agradezco a María Fernanda Silva, Julieta Melo y Juan Nicolás López por leerme, escuchar mis inquietudes y compartir conmigo el interés por la literatura.

Resumen

A partir del análisis de la teoría literaria del filósofo francés Jacques Rancière, la tesis plantea la conceptualización de una guerra de escrituras entre un régimen representativo y un régimen estético. El primero, establece una lógica normativa que determina qué se debe decir, cómo se dice y a quién debe ir dirigida la escritura; contra un régimen estético que se libera de tal organización para dar lugar a juegos con el lenguaje, contradicciones textuales y dispersión de sentidos. Se propone que la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince escenifica la guerra de escrituras al narrar una tensión entre el lugar del lector, el autor y el texto. A partir de la propuesta rancieriana y la lectura de *Basura* se presenta como el lector tiene nuevas posibilidades para acercarse a la literatura, pues con el advenimiento del régimen estético es posible reconocer una manera distinta de interpretar las obras, en tanto que salen a relucir nuevas relaciones, sensibilidades y expresiones que con el visor del régimen representativo no era posible percibir. Así como se abre un nuevo campo de posibilidades de expresión para la obra, dada la autonomía que le confiere el nuevo régimen, también el lector se encuentra con un texto rico en sentidos. En últimas, se identifica cómo la propuesta rancieriana se pregunta por los problemas y concepciones que giran alrededor de la literatura y cómo estos se localizan en la narración de la novela.

Palabras clave: literatura; régimen representativo; régimen estético; Jacques Rancière; Héctor Abad Faciolince.

Abstract

From the analysis of the literary theory of the French philosopher Jacques Rancière, the thesis raises the conceptualization of a war of writings between a representative regime and an aesthetic regime. The first one establishes a logic normative that determines what is due say, how to say and who should be directed the writing; against an aesthetic regime that it is free from such organization to place games with language, textual contradictions and dispersion of senses. It is proposed that the novel *Basura* by Héctor Abad Faciolince dramatizes the war of writings by narrating a tension between the place of the reader, the author and the text. From the Rancierian proposal and the reading of *Basura* it is shown that the reader has new possibilities to approach literature. Due to the advent of aesthetic regime, it is possible to recognize a different way of interpreting the works. While it has new relationships, sensitivities and expressions, it was not possible to perceive it with the viewer of the representative regime. Just as a new field of possibilities of expression for the work, given the autonomy conferred by the new regime, the reader also finds a text rich in senses. In the end, it identifies how the rancierian proposal asks about the problems and conceptions that go around literature and how they are located in the narration of the novel.

Keywords: literature; system of representation; system of aesthetic; Jacques Rancière; Héctor Abad Faciolince

Contenido

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| 1. Jacques Rancière y la pregunta por la literatura | 8 |
| 1.1 La pregunta por la literatura... .. | 12 |
| 1.2 Los regímenes de identificación de las artes..... | 14 |
| 1.3 La guerra de escrituras y la palabra muda | 23 |
| 1.4 La literatura como palabra huérfana..... | 27 |
| 1.5 La petrificación de la palabra | 31 |
| 1.6 La historia literaria y el espectador emancipado | 33 |
| 2. Algunas aproximaciones críticas a la novela..... | 39 |
| 3. La guerra de escrituras y <i>Basura</i> | 45 |
| 3.1. La escritura y la vida..... | 46 |
| 3.2. La organización textual..... | 49 |
| 3.3. ¿La basura tiene un destinatario?..... | 50 |
| 4. <i>Basura</i> como <i>Libro en pedazos</i> | 54 |
| 4.1. Algunas concepciones sobre la escritura..... | 54 |
| 4.2. Los textos como materia..... | 58 |
| 4.3. La fragmentación de la basura..... | 61 |
| 5. Lecturas y lectores | 66 |
| 5.1. El basurero- lector..... | 66 |
| 5.2. “Los lectores” según Davanzati..... | 68 |
| 5.3. El lector de <i>Basura</i> o una reflexión sobre la literatura..... | 70 |
| Conclusiones..... | 75 |
| Bibliografía | 77 |

Introducción

El filósofo francés Jacques Rancière expone una teoría en la que indaga la naturaleza, las tensiones y las contradicciones de la literatura. Resulta pertinente realizar un estudio que permita comprender en qué consiste su propuesta y hacer un análisis de sus postulados. Llevar a cabo una valoración crítica de la propuesta de Jacques Rancière permite reconocer los múltiples diálogos que establece con la sociología, la filosofía, la historia y la política. Los diálogos con otras disciplinas le permiten establecer intercambios y relaciones entre una disciplina y otra, para arribar a una comprensión transdisciplinar del fenómeno literario. La transdisciplinariedad es entendida por el filósofo como “la actitud que se interroga acerca de eso “propio” en cuyo nombre se practican estos intercambios” (Rancière, 2001, p 6); el intercambio entre las disciplinas no es pacífico o consensuado, sino que, para Rancière, resulta “litigioso” debido a que los objetos considerados como “propios” de cada disciplina carecen de un propietario. El saber se moviliza de una disciplina a otra sin pertenecer a un terreno exclusivo y firmemente fundamentado: “La casa del filósofo siempre está en algún lugar en el cruce de las casas de los demás” (Rancière, 2001, p 7). El pensador francés es enfático en afirmar que su interés no consiste en asumir una mirada disciplinar en el estudio de la literatura, pues para él no existe un campo disciplinar que sea específico y autónomo.

Jacques Rancière es uno de los pensadores protagonistas de Mayo del 68 en París, participa en la creación de la Universidad París VIII, en donde consolida el grupo “althusseriano-maoista” que proviene de la Ecole Normale Supérieure. Trabaja con François Lyotard y Alain Badiou con quienes indaga sobre arte, literatura, política y estética; sin embargo, sus indagaciones teóricas lo llevarán a presentar posturas diferentes.

El pensador francés expone una teoría crítica de la literatura fundamentada en las siguientes preguntas: ¿qué relación existe entre la estética y la política?, ¿cuáles son las rupturas y transformaciones que se han dado en el arte? ¿qué concepciones y contradicciones se han constituido alrededor de los discursos literarios? ¿cómo es posible interpretar los cambios que se han dado alrededor de las manifestaciones artísticas? Rancière realiza un recorrido teórico alrededor de estas preguntas que lo lleva a postular una teórica crítica de la literatura.

La propuesta del filósofo se fundamenta en el vínculo entre política y arte, este vínculo no puede ser entendido como la manifestación de posiciones políticas de los autores. Por el contrario, muestra que todo arte lleva consigo una manifestación política debido a que organiza lo que se quiere hacer visible y comprensible. Es decir que el arte vuelve sensible solo algunos aspectos de lo que existe, de allí que Rancière postule algo denominado como “división de lo sensible”¹ para comprender la forma como el arte organiza lo que puede ser visto. “Ese reparto de partes se fija en la división de espacios, los tiempos y las formas de la actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esta división” (Rancière, 2000, p. 3). Su teoría busca explicar cómo el poder que ejerce el arte ordena el lenguaje a partir de distintos sistemas de pensamiento y pone en conflicto los diferentes modos de expresión que se manifiestan en una obra. Rancière construye un modo propio de expresión para presentar su teoría a partir de nociones o términos como: “régimen”, “partición de lo sensible”, “desacuerdo”, “régimen estético”, “régimen representativo”, “política de la literatura”, entre otros conceptos. Su lenguaje particular no puede entenderse como meras definiciones o conceptos aislados, sino que es necesario reconocer que los conceptos se vinculan para dar cuenta de una teoría de la estética y de la literatura que nos permite reconocer cómo se hace visible la función del escritor, de la escritura y de los destinatarios de la obra de arte.

En la propuesta del filósofo francés prevalece un dispositivo teórico fundamental, una forma categórica denominada *régimen de identificación de las artes*. Empero, ¿Qué entiende Rancière por régimen? El filósofo no lo define expresamente, pero reconocemos que es un sistema definido por relaciones y procesos particulares entre los elementos que lo configuran; de allí que, para el autor estudiado, un régimen de identificación de las artes presenta formas particulares de historicidad, rupturas y cambios en su interior. Rancière presenta tres modalidades de identificación: régimen ético, régimen representativo y régimen estético. En este estudio analizaremos estos dos últimos regímenes debido a que marcan un cambio paradigmático en las formas de comprender la literatura.

La propuesta de Rancière nos obliga a situar el campo de problemática en el que se configura la escritura literaria, un campo que señala un quiebre que pone a la escritura en tensión entre un régimen representativo y lo que denomina un régimen estético. El régimen de representación es

¹ Este concepto se explicará con mayor detenimiento en el cuerpo del trabajo.

un régimen de identificación del arte que determina o establece un sistema de forma, estilo, tema y género que limitan el decir, ya que la palabra debe estar construida como una gran muralla que impida cualquier incongruencia dentro del orden representativo. A esta escritura se opone otra, la que pertenece al denominado régimen estético, que desintegra el gran edificio unificador de la palabra representativa, al permitir que la escritura hable por sí misma. En este régimen la palabra retiene el sentido en su propio cuerpo, se presenta como pura materia sin un trasfondo, aquí prevalece la autonomía de la palabra ligada a la vida misma.

Reconocemos que el choque de estos dos regímenes funda una guerra de escrituras. Este concepto lo entendemos como una pugna entre la palabra del régimen de representación y la del régimen estético: una palabra jerárquica, limitante y ordenadora de los géneros, estilos y temas que hace referencia al régimen representativo, que se opone al régimen estético, en el que se manifiesta una autonomía del lenguaje poniendo en condición de igualdad los géneros y temas, y liberando al estilo de la obligatoriedad de limitarse a un tema específico. Es esta una guerra en la que no existe una posible solución o pacto entre un régimen y otro: es una lucha que está en continua tensión y justamente esta tensión vincula los dos regímenes, en tanto que lo que es común (el modo de organizar el lenguaje, de configurar una idea de lector y autor) se convierte en el punto de litigio o forma de desacuerdo.

La teoría rancieriana postula el tránsito de una poética restringida a una expresiva². En la poética restringida la palabra está limitada a ser congruente con el tema, el género, la eficacia y elocuencia de la palabra. La segunda, es una palabra que ya no está supeditada a esta congruencia. En el sistema poético restringido es necesario que se manifieste una palabra que acredite una verdad y que esa verdad tenga una incidencia en quien la escucha. En el régimen expresivo la palabra no actúa como intermediaria para... ahora "es". Se muestra como un fin en sí misma, en ese fin último radica su expresión. Aquí es necesario escuchar a Rancière: "La nueva poesía, la poesía expresiva está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad, que reivindican para la poesía una relación inmediata de expresión". (Rancière, 2009, p 39) En esta cita reconocemos lo que antes nombrábamos como palabra en el régimen de la expresión, que es el régimen estético de la identificación del arte, pero

² Es necesario aclarar que Rancière nombra al régimen representativo y al régimen estético con diferentes denominaciones. El régimen representativo es también llamado: poético, restringido o antiguo; y el régimen estético lo denomina antirepresentativo y expresivo; por tanto, estas acepciones se usarán a lo largo del trabajo.

esta autonomía del nuevo régimen se vincula íntimamente a la vida misma. En ese sentido coincidimos con Víctor Viviescas cuando afirma que “ la autonomía artística es una forma de experiencia sensible y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad: “de una nueva forma individual y colectiva de vida” (2011, p.30). Este vínculo reside en la posibilidad que tiene el lector de ampliar su mirada sobre el mundo a partir del nuevo campo de posibilidades que propone la obra.

Rancière se pregunta por el momento en que la obra deja de responder a las demandas que otrora se consideraban inamovibles³ y que no se podrían profanar por la relación causa-consecuencia que impuso el régimen de la representación; por una escritura que en el régimen estético de las artes se detiene en sus propios márgenes para preguntarse por su constitución. En este último régimen aparece una escritura llena de retazos, fragmentos y vacíos que no tienen explicación porque no necesitan explicación, pues en esta liberación de la ley no impera una instancia intelectual sino material, una pura forma en que el estilo se acerca como figura principal en la escritura. El libro se vuelve pedazos, pierde la unidad que detentaba el edificio de la representación para entregarse a ser pura expresión con la posibilidad de transferirse esta expresión a la vida; pero esta expresión no se centra en transmitir ideas, situaciones, objetos o personajes conforme a una semejanza, sino que es una escritura que se expresa a sí misma.

El objetivo de este trabajo consiste en realizar, en un primer momento, una valoración crítica de la propuesta teórica de Rancière sobre la literatura, reconociendo cómo se produce la guerra de escrituras y cómo ésta, constituye nuevas posibilidades de comprensión e interpretación de la literatura. La metodología empleada para el análisis de la obra de Rancière consiste en reconocer los fundamentos que determinan la propuesta teórica del filósofo a partir de la identificación y relación de las categorías que ordenan su propuesta y que se constituyen en el fundamento del régimen representativo y el régimen estético; por otra parte, se realizará un análisis de la idea de historia literaria en Rancière que está anudada a la concepción de régimen; y por último, revisaremos la noción de lector que subyace en algunos de sus textos.

³ Las demandas que establece el régimen de representación corresponden a la imposición de un orden jerárquico en que el modo de usar el lenguaje debe coincidir con el principio de verosimilitud; el género debe ser congruente con el tema representado; y el estilo debe corresponder con los personajes y situaciones de la historia literaria.

Posteriormente, verificaremos como opera la teoría rancieriana en la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince teniendo como precedente las nuevas modalidades para acercarnos a una obra a partir de la propuesta de los regímenes de identificación del arte. Resulta pertinente realizar una indagación de la propuesta rancieriana sobre la literatura pues consideramos que su apuesta teórica nos provee de nuevas posibilidades para interpretar las obras literarias.

La escogencia de la novela *Basura* se justifica por tres aspectos fundamentales: primero, encontramos que en esta obra subyacen dos perspectivas de escritura que están en pugna: una es elaborada por el autor-personaje que produce textos sin un destinatario previsto, sus escritos carecen de efectos pedagógicos-moralizantes, parecen piezas sueltas que carecen de unidad; esta visión se opone a la del lector-personaje que considera la escritura como un receptáculo de un saber y una verdad que debe cumplir con unas finalidades específicas; en segundo lugar, creemos que el advenimiento del régimen estético nos dota de nuevas posibilidades para analizar los fragmentos, restos y textos sueltos que circulan en la narración novelesca; y en último lugar, consideramos que la novela propone una nueva idea de lector que se enfrenta a la obra desde nuevas posibilidades de interpretación. Como hipótesis de trabajo, creemos que la introducción del régimen estético rancieriano dota al lector de nuevas posibilidades para analizar las obras literarias.

La novela *Basura* de Abad Faciolince está estructurada a partir del hallazgo casual que tiene un hombre con unos textos arrojados en la caneca de basura. A partir de este encuentro azaroso, el hombre no cesa de ir cada noche al bote de basura para sacar los papeles untados de salsas, manteca, cáscaras de huevos e invadidos por un olor rancio que en ocasiones impiden su lectura. El único lector-personaje⁴ de esos fragmentos afirma que pertenecen a Bernardo Davanzati, así como este escritor no cesa de escribir y arrojar, *El basurero* no cesa de buscar los textos arrojados.

Con la cantidad de escritos que arroja Davanzati y que, en ocasiones, los denomina como escatológicos, *El basurero* asegura que son evidencias de serios problemas de próstata del escritor o que permiten afirmar que el escritor tiene baja la hormona antidiurética. El lector-personaje presenta una lista interminable de causas y consecuencias, un intento de atrapar una verdad

⁴ El narrador se llamará a lo largo del texto *El basurero*, recolector o lector-personaje, nominaciones que corresponden con el mismo personaje de la novela.

condensada en unos textos que tiene que juntar para alcanzar una unidad. No obstante, si nos detenemos en la otra esquina, si ahora leemos los escritos arrojados en la basura por Davanzati, lo que encontramos son trozos de textos que no son tan fáciles de encausar en las categorías de biografía, novela, carta, etc ...o en un tema y estilo propios del personaje escritor. Más bien, lejos de que estos fragmentos sean interpretables, parecerían eliminarse entre sí por la incongruencia genérica, estilística y temática que salta a la vista. También expondremos cómo es posible leer el texto de Abad como una escenificación de la guerra de escrituras en la que se problematiza el lugar del lector, autor y la escritura; y con ello se cuestiona la política literaria que atraviesa el arte de escribir.

Encontramos que en la novela de Abad se manifiesta la empresa del narrador que se propone reconstruir la vida y obra del escritor a partir de los papeles encontrados en la caneca. Lo que sale a relucir en este punto, es que el narrador de la novela *Basura* olvida que los textos son pedazos que han pasado por un proceso de deformación y que, por tanto, la pretensión de consolidar un libro que muestre las motivaciones de la escritura de Davanzati, así como la posibilidad de establecer relaciones unívocas entre unos textos y otros resulta una tarea imposible. Creemos que en *Basura* se manifiesta una tensión entre la necesidad de significar y la liberación de la palabra, una palabra que se puede convertir en pura materialidad.

Por último, cobra gran relevancia que en el régimen estético aparece la idea de que los textos no tienen un destinatario y pueden ser leídos por cualquiera. En este punto podemos presuponer la aparición de una nueva perspectiva de lector: un lector que establece una relación con la autonomía de la escritura; a partir de la propuesta teórica de los regímenes, resulta fundamental pensar en el sujeto que recibe el libro hecho pedazos.

Podemos inferir la existencia de un lector en el régimen representativo, presuponemos que este lector tiene una visión limitante de una obra, pues tiene que insertarse en el gran edificio jerárquico que está construido por un orden de causalidades. En este sentido su manera de acercarse a un texto está supeditada a un círculo de relaciones entre el tema, el estilo y el género representado. Podemos presuponer también que la relación entre el lector y la obra cambian en el momento en que surge el régimen antirepresentativo, permitiéndole construir una nueva sensibilidad frente al texto al encontrarse con textos fragmentarios que carecen de unidad. En ese sentido vale la pena preguntar: ¿cómo se enfrenta hoy un lector a un texto literario después de vislumbrar el quiebre

propuesto por Rancière? Es posible deducir que con el advenimiento del régimen estético ya no es posible acercarnos de la misma manera a una obra literaria, no es posible pretender que la obra entre en unos cánones ordenadores que determinen cómo se debe decir, expresar y comprender, pues el régimen estético instaure nuevas maneras de acercarnos a una obra gracias a la autonomía de la palabra.

En el análisis que haremos de la novela, nos concentraremos en tres aspectos: en un primer momento reconoceremos una pugna entre dos concepciones de escritura: una que aparece en los textos arrojados y otra que subyace en la escritura de *El basurero*; el segundo foco estará puesto en analizar los fragmentos-basura que aparecen en la novela a partir de las posibilidades que nos brinda el régimen estético; en último lugar, analizaremos las concepciones de lector que aparece en *Basura* y que es posible vislumbrar a partir de los regímenes de identificación de arte.

1. Jacques Rancière y la pregunta por la literatura

La propuesta teórica de Jacques Rancière cuestiona los modos de configuración del arte y la literatura en particular, así como las rupturas y variaciones que la definen. El filósofo se fundamenta en la transdisciplinariedad⁵, apuesta metodológica que le permite comprender los problemas que atraviesan la pregunta por lo literario⁶. A partir de un análisis transdisciplinar, Rancière propone una relación entre la política y la estética que le permite cuestionar las maneras como se constituyen las teorizaciones y prácticas que organizan el decir, para con ello, proponer una forma denominada *regímenes de identificación de las artes* que están anudados a una forma de visibilidad llamada “el reparto de lo sensible”. A continuación, presentaremos la propuesta teórica de Rancière que está ligada fundamentalmente a un universo conceptual particular.

La intención de este apartado consiste en analizar la propuesta rancieriana sobre la literatura y señalar las relaciones y problemáticas que la atraviesan, con el fin de alcanzar una comprensión global de la propuesta teórica del filósofo francés. Alrededor de la pregunta rancieriana por la literatura se consolidan una serie de categorías de análisis que nos permiten conocer a profundidad el andamiaje conceptual de su trabajo; estas son: *relaciones entre estética y política, partición de lo sensible y regímenes de identificación de las artes (ético, representativo y estético)*; sin embargo, es necesario aclarar que la teoría de Rancière no se reduce a un listado de categorías, su propuesta teórica se cimienta en la pregunta por las relaciones entre estética y política y para ello despliega un universo conceptual particular que le permite identificar diversas nociones, problemas y contradicciones que surgen en el campo del arte. La comprensión de la propuesta teórica del filósofo francés, en particular la idea de *régimen representativo y régimen estético* nos dotará de nuevas posibilidades de interpretación para analizar la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince.

⁵ Vale la pena aclarar que Rancière se distancia de los estudios interdisciplinarios porque forjan relaciones entre disciplinas en las que los métodos y saberes de cada una siguen estando presentes. A cambio, la transdisciplinariedad propuesta por Rancière permite que cada disciplina se pregunte acerca de su naturaleza a partir del intercambio de saberes con otros campos.

⁶ Es importante decir que Rancière no pretende ofrecer una respuesta unívoca a esta pregunta, más bien, intenta señalar cómo las teorías y prácticas literarias han intentado responder a la pregunta sartreana: “¿qué es la literatura?”.

¿Existe una relación entre estética y política? Se ha considerado que este vínculo guarda relación con la manera en que el arte está al servicio de los ideales políticos, o la forma como pone en evidencia el funcionamiento de la sociedad y sus conflictos. Contrario a ello, la intencionalidad teórica de Rancière vincula la estética y la política para situar que todo arte contiene en su centro una política. Así la define en *Sobre políticas estéticas*:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (Rancière, 2005, p.17)

En ese sentido interpretamos que para Rancière arte y política hacen parte de una misma esfera de acción de lo humano, lo que el autor llama “partage du sensible”, que traducen en español como división o partición de lo sensible, establece un “común”, que es compartible por los miembros de una comunidad, incluso de la comunidad humana. El establecimiento de este común o de lo que es común, es estético y es político. Es lo que comparten el arte y la política. El arte contiene una potencia que organiza y determina lo que se va a hacer común: lo que se puede-debe decir, y a quien debe ir dirigido o no. En últimas, el arte impone límites, se encarga de construir una perspectiva que organiza el tiempo y el espacio en que se manifiesta una obra en particular.

Rancière le da otro sentido a lo que se entiende comúnmente por política, definiéndola como “la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes que responden a una decisión común, de sujetos capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2005, p 18). Por tanto, la relación entre estética y política consiste en su común función de establecer lo que es sensible y puede ser compartido, estableciendo su condición común: delimitar espacios y dentro de esos espacios crear modos particulares de pensar el arte y de trabajar con los materiales, los tiempos y espacios que definen la manera como el espectador se relaciona con los productos artísticos.

En *El malestar de la estética* el filósofo hace un recorrido por algunas posiciones teóricas que desdeñan la posibilidad de que la estética sea un campo determinante para comprender al arte. Una de estas posturas analizadas por Rancière es la de Jean – Marie Schaeffer. Este último considera

que la estética es una seudodisciplina que depende del conocimiento filosófico para existir. Schaeffer afirma que la estética se constituye como un discurso ajeno a las prácticas artísticas y que por tanto resulta un concepto completamente inútil para identificar las obras de arte. Otro de los teóricos con los que discute Rancière es Alain Badiou, para él la estética se atribuye funciones que debe cumplir la filosofía del arte olvidando así que la estética instaure un campo propio de reconocimiento de las prácticas artísticas. En definitiva, Rancière reclama un nuevo espacio para la estética, que no consiste en delimitarla como disciplina sino en reconocerla como un régimen de distinción de las obras, un régimen específico de identificación del arte en un estado específico y diferenciado.

Hasta aquí hemos visto que una de las intenciones teóricas rancierianas es resignificar los conceptos, poner en duda lo que se ha considerado como una verdad indiscutible y establecer una teoría que desestabilice las verdades acerca del arte para darles un nuevo enfoque, al poner el arte en un nivel de discusión que invita a reconocer cómo se construyen espacios discursivos propios que delimitan y configuran su modo de ser.

Hemos visto que el pensador francés resignifica las maneras como se han entendido la estética y la política para dar cuenta de cómo esta relación configura una estructura donde se evidencia una forma de ver, sentir, pensar e identificar una obra. El vínculo que construye entre estética y política está íntimamente ligado con el concepto de *partición de lo sensible*. Rancière al respecto dice: “una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de espacios, los tiempos y las formas de la actividad” (2000, p. 3). Es necesario preguntarnos: ¿por qué partición?, ¿por qué sensible?, ¿qué divide el arte y qué tiene que ver con lo sensible?. Consideramos que es partición o división porque separa lo que se debe mostrar y lo que no se debe mostrar de la obra. Y es sensible porque se puede percibir, sentir y pensar. Por tanto, se entiende la partición de lo sensible como una instancia que determina que puede ser presentado y que no, de acuerdo a unos parámetros establecidos y eso que presenta incide en lo que el espectador de la obra puede llegar a reconocer a través de los sentidos. Para comprender plenamente esta distribución de lo sensible es importante incorporar un concepto fundamental de Rancière y es la lógica del *desacuerdo* o *disenso*, este se produce en la tensión entre los regímenes. El régimen estético al intentar imponer una nueva partición de lo común que pretende sucumbir al primer régimen, reconfigura los modos en que visibiliza, piensa e interpreta

ese común. La política es estética y la estética es política porque las dos llevan a esta relación entre vivir en desacuerdo para reclamar un modo distinto de ver lo sensible.

Una de las aventuras del Quijote nos permite entender la idea de partición de lo sensible planteada. En el capítulo XXVI del segundo tomo de *Don Quijote de la Mancha* vemos que el caballero andante se encuentra con Maese Pedro, un titiritero que dice contar “una verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles” (Cervantes, 1955, p 729). El Quijote atiende a una de las obra de títeres y cuando la narración ha transcurrido por un largo periodo, se da cuenta de que esta historia no es real y que ha sido creada como si lo fuera; por tanto, el caballero andante entra en cólera y rompe las marionetas de Maese Pedro y después de destruirlas dice: “He creído que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de sus ojos, y luego me las mudan y truecan en lo que ellos quieran” (Cervantes, 1955 p, 735). Este apartado escenifica la partición de lo sensible, pues identificamos que Maese Pedro realiza una división de lo que debe ser escuchado y lo que no debe escuchar, como debe ser presentado y a quienes debe ir dirigido, paralelo a ello, encontramos una repartición sensible en la acción de Quijote pues al romper las marionetas irrumpe en la historia de Maese Pedro, y con ello, reclama otra forma de organización. Es en estas dos perspectivas que se manifiesta el disenso propio de lo político.

Hasta ahora hemos visto cómo se han entrelazando la estética y la política en la idea de partición, reparto o división de lo sensible; unido a ello, Rancière presenta una teoría particular sobre la literatura que está ligada con “una política”, no porque se produzca una literatura comprometida con los problemas sociales, sino porque organiza un reparto de lo sensible: “es una manera de ligar lo decible y lo sensible, las palabras y las cosas” (Rancière, 2011a, p. 23). A continuación, veremos cómo se configuran formas distintas de partición sensible nombradas como *regímenes de identificación de las artes* y que se denominan: *régimen ético*, *representativo* y *estético*. Estas tres formas le permitirán identificar cómo se organiza el lenguaje propio del arte y la literatura, qué problemas aparecen dentro de cada uno de los regímenes, cómo se oponen entre sí y construyen su campo particular. Es necesario aclarar que los regímenes y sus modos de división de lo sensible, no son sistemas circunscritos en el campo del arte, sino que también, son un componente de lo humano en la constitución de la comunidad. En definitiva, la idea de “partición de lo sensible” es

una forma categórica transversal en la teoría del filósofo que le permite leer las perspectivas que se han configurado sobre el arte y resulta definitiva para comprender las contradicciones y modos de ser de la literatura en particular.

1.1. La pregunta por la literatura

Rancière plantea un problema que prevalece en *La palabra muda*, *El inconsciente estético* y *La política de la literatura*; este radica en que se han constituido dos concepciones de literatura que reducen su campo de posibilidades; por una parte, se ha posicionado la idea de que la literatura es el conjunto de obras escritas; por otra, aparece la concepción de que las obras están soportadas por una esencia particular que les confiere la cualidad de obras literarias. Ante estos dos intentos que le resultan inconsistentes, Rancière propone la posibilidad de reconocer cómo las prácticas artísticas y los postulados teóricos que las definen no pueden leerse de manera aislada, sino que se constituyen en discursos que configuran modos de visibilidad de las obras. Para Rancière es fundamental preguntarse por las condiciones que forjan lo literario; es decir que su idea de literatura no se limita a determinar qué obras cumplen con un supuesto criterio de literariedad; por el contrario, afirma que la búsqueda de una esencia en la literatura y la clasificación en géneros categorizan las obras dentro de una limitada noción de literatura. Al respecto Rancière afirma:

No se entenderá entonces aquí por “literatura” ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad “literaria”. De aquí en adelante se entenderá este término como el modo histórico de visibilidad de las obras de arte de escribir, que produce esa distinción y produce por consiguiente los discursos que teorizan la distinción, pero también los que la desacralizan para remitirla ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación. (Rancière, 2009, p. 13)

En este sentido, podemos deducir que los discursos que se construyen alrededor de las obras escritas también hacen parte de la literatura, así como los intentos de configurar el campo literario desde una perspectiva u otra. Al respecto Rancière afirma: “las meras prácticas de las artes no pueden ser

separadas de los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte” (Rancière, 2009, p.13). Hacer y decir, práctica y discurso deben leerse en conjunto. Posiblemente por esta razón la apuesta de Rancière se fundamenta en la transdisciplinariedad, pues debe recurrir a multiplicidad de referentes para reconocer los discursos que teorizan sobre las obras de arte de escribir.

En los análisis del filósofo no encontramos una definición irrevocable a la pregunta “¿qué es literatura?”, por el contrario, Rancière intenta situar los problemas que giran alrededor de las respuestas que se han dado. Ello lo lleva a postular unos sistemas de comprensión y sensibilidad que denominará *regímenes de identificación*. Volvamos a la cita presentada más arriba: “se entenderá este término [literatura] como el modo histórico de visibilidad de las obras de arte de escribir” (Rancière, 2009, p.13). Este “hacer visible” presupone que algo se vela; el espacio se recorta justamente para poder hacer visible. La literatura produce un "recorte", una escisión, entre lo que se dice y lo que se calla, lo que se vela y lo que se muestra; es decir, produce una partición de lo sensible (que en la polisemia del término en francés debe entenderse simultáneamente como un reparto de lo sensible, pero también como una separación: división como establecer en partes o como asignar una parte en un reparto). Este acto de "recortar" nos permite afirmar que los discursos no solo anuncian, sino que solapan otros modos de interpretar las obras. En esta decisión de "recortar" los espacios y los tiempos de lo visible y lo invisible, se configura "la especificidad histórica de la literatura"; para Rancière, esta especificidad depende de una distribución de la manera como la literatura organiza el lenguaje, es decir, el estilo y los temas que trata una obra en particular. En *Política de la literatura* Rancière manifiesta que es “Una manera de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas” (2011c, p.25).

Es fundamental mencionar que Rancière localiza el surgimiento de literatura en 1800 con la publicación: *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales* escrita por Madame de Staël. ¿Esto quiere decir que la producción textual anterior a 1800 no es literatura? Lo que intenta señalar el pensador francés recurriendo a Staël es que en esta fecha se produce una ruptura con la manera en que anteriormente se producía el arte de escribir, la literatura surge como ruptura con el orden anterior para instituir un orden nuevo.

En suma, el filósofo pone en tensión el concepto de la literatura en un primer lugar, desdeñando los discursos que han intentado definirla, para en un segundo momento, proponer que la literatura

es una forma de división de lo sensible, y en esta división opera tanto en las producciones del arte de escribir como en los discursos teóricos. Esta división señala el surgimiento de la literatura, anudado a régimen estético-expresivo (que expondremos en detalle más adelante) que marcará una diferencia con las bellas artes, es “el mismo periodo de las revoluciones burguesas que provocan el cambio de una visión de mundo aristocrática hacia la aspiración de un régimen democrático de distribución de lo común” (Viviescas, 2011, p.45). Con estos cambios se configuran nuevas relaciones con el lenguaje y nuevas relaciones entre lo decible y lo visible. “La ruptura de cada arte con el orden de la representación” y “la concentración sobre la materialidad que le es propia” le permitirán al filósofo proponer tres formas de partición de lo sensible que darán origen a los denominados: régimen ético, representativo y estético, este último, anudado al surgimiento de la literatura.

1.2. Los regímenes de identificación de las artes

Con el fin de reconocer los modos discursivos que organizan las maneras de hacer visibles y comprensibles las prácticas y teorizaciones del arte de escribir, Rancière plantea modalidades de división de lo sensible denominadas *regímenes de identificación de las artes*.⁷ La Real Academia de la Lengua Española dice que un régimen es un conjunto de normas por las que se rige una institución, una entidad o una actividad⁸. De manera que es necesario preguntarnos: ¿los regímenes de Rancière qué identifican en las artes? Podemos decir que cada régimen se organiza como un sistema que define las formas de disponer los materiales, el tiempo y el espacio; en otras palabras, organiza los modos de relación, comprensión y visibilidad de los discursos y las prácticas artísticas; es posible interpretarlos como estructuras que forjan modos de comprender las artes. Cada régimen se relaciona de una forma particular con el lenguaje y fundamentalmente da cuenta de una manera de organizarlo o liberarlo: esto quiere decir que un régimen puede funcionar a partir de normas y principios que limitan el decir o puede permitir un despliegue del lenguaje que no impone talanquera alguna. Al respecto Rancière nos dice: “un régimen de identificación del arte

⁷ En ocasiones Rancière los denomina como regímenes de visibilidad de las artes.

⁸ La definición de régimen establecido por la RAE es homologa a la que Rancière propone a lo largo de su propuesta teórica.

es a un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones” (Rancière, 2000, p. 9). De allí que este concepto de régimen esté vinculado con la relación que establece el filósofo entre política y arte, pues el régimen ordena y determina las formas de manifestación de determinado arte, los límites que puede tener y las maneras como se relaciona con un espectador. La idea de los regímenes de identificación nos permite reconocer los diferentes modos cómo la literatura y las artes en general se han enmarcado en un sistema y de qué modo las obras están fundadas a partir de unas relaciones particulares. Rancière aclara el concepto de régimen de identificación en *El malestar de la estética* al decir:

En efecto, no basta con que haya arte, que haya pinturas o músicos, bailarines o actores. No basta, para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al verlos o escucharlos. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. (2011b, 15)

Rancière reconoce tres regímenes de identificación de las artes: régimen ético, régimen representativo y régimen estético. A continuación, presentaremos las concepciones y problemáticas que encontramos en cada uno.

El régimen ético hace referencia a la construcción de imágenes que remiten a una realidad trascendental, es decir, este pretende presentar una imagen a la divinidad, la imagen construida se valora a partir del contenido de verdad que proyecta. Rancière afirma que las obras de este régimen no pueden catalogarse como obras de arte, pues la total dependencia de la obra con respecto a la divinidad pone en duda su condición misma de arte. El filósofo francés no le otorga tanta relevancia a este régimen como a los otros dos, pues en muchas ocasiones solo describe sus formas de funcionamiento⁹. Esta decisión posiblemente se debe a que las obras de este régimen al depender de la divinidad o al intentar constituirse en imágenes de ella, ponen en entredicho su autonomía, es decir, su condición de obras de arte.

⁹ Tal es el caso del libro *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, que en ningún apartado hace referencia a esta modalidad.

La segunda modalidad es denominada por Rancière régimen representativo. Este orden se fundamenta en la poética aristotélica, que pretende configurar una unidad orgánica comandada por leyes de causalidad y racionalidad que organizan el decir. Para poder enunciar una palabra, esta debe cumplir con las normas establecidas por un sistema racional que le otorga sentido a lo decible, visible, pensable y que encadena perfectamente cada acontecimiento a un conjunto de relaciones entre personajes, acciones, estilos y géneros.

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, de ver y maneras de hacer. (Rancière, 2014b, p.25)

Este régimen es homólogo al funcionamiento de una máquina: cada engranaje se alinea perfectamente con otro, porque todo ha sido previsto para arrojar como producto una palabra que "tiene la capacidad de dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen" (Rancière, 2005, p. 19). En otro texto nos dice:

Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes —eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”— en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. (Rancière, 2000, p.9)

En la cita podemos ver que la *mimesis* no puede funcionar sin la relación entre una forma de hacer *-poiesis-* y una forma de ser *-aisthesis-*. Es necesario aclarar que para Rancière la mimesis no es creación de una copia similar a un modelo, sino que al estar ligada a la poiesis y la aisthesis “organiza acciones que representan a hombres activos” (Rancière, 2000, p 9); en otras palabras, la acción es determinante en el régimen representativo porque comanda el orden de la palabra, es decir, organiza lo que se debe decir y la manera en que debe ser dicho, que técnicas pueden ser utilizadas, que temas son dignos y cuáles no lo son. La particularidad del régimen poético-representativo que determina que se debe decir y que se debe callar es homóloga a “la superioridad

de los hombres que participan del mundo de la acción sobre aquellos que están confinados al mundo de la vida, es decir de la pura reproducción de la existencia” (Rancière, 2011c, p. 5).

Este gran andamiaje está soportado por las normas clásicas presentadas por Aristóteles: "la *inventio* que hace a la elección del tema, la *dispositio* que organiza sus partes y la *elocutio* que ornamenta convenientemente el discurso" (Rancière, 2009, p. 28). El teórico francés traduce las tres normas clásicas en cuatro principios: principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, que agencian y normatizan las formas de decir, ver y hacer. A continuación, presentaremos cada uno de estos principios.

El principio de ficción está basado en los preceptos de la lógica aristotélica que exigen "contar una historia"; esta debe imitar acontecimientos anclados en las disposiciones de la *inventio* y la *dispositio*. La ficción no tiene que ver con la invención de mundos imaginarios, "Se trata de la relación entre lo que los individuos sienten y aquello que deberían sentir, lo que normalmente deben sentir los individuos que viven en sus condiciones de existencia (Rancière, 2014b, p.29). Esto quiere decir que un individuo vive una condición, un tiempo y un espacio específico y las características de estos no pueden estar alejadas de la manera como se relaciona con el mundo, su manera de hablar, pensar y sentir debe estar en consonancia con sus condiciones de vida. El principio de ficción enlaza un acontecimiento a otro y le da un sentido a este vínculo; concretamente, enlazan efectos con causas y acontecimientos con sus significaciones. Tal como lo señalábamos más arriba, las maneras de hacer -poiesis- y formas de ser -aisthesis- son congruentes entre sí.

El segundo principio es denominado principio de genericidad. El régimen representativo no solo cuenta una acción, sino que esa acción debe adecuarse a un género. Aristóteles, en *La poética*, enfatiza en esta regla que Rancière traduce de la siguiente manera: "el género de un poema -epopeya o sátira, tragedia o comedia- está ligado en primer lugar a la naturaleza de lo que representa" (Rancière, 2009, p.31). Esta naturaleza se refiere al tema que se quiere representar. El tema entonces debe estar en congruencia con un género. Para hablar de temas nobles y admirables, es necesario alcanzar un grado de perfección tal como lo exige la épica o la tragedia; para hablar de temas viles, que retratan vicios o cosas de poca monta, se debe recurrir al género cómico o satírico. Recordemos que Horacio en la *Epístola a los pisones* reclama y defiende la congruencia genérica y temática:

Si no puedo respetar el dominio y el tono de cada género literario, ¿por qué saludar en mí a un poeta? ¿Por qué falsa modestia preferir la ignorancia al estudio? A un tema cómico le repugna ser desarrollado en versos trágicos; la Cena de Tiestes se indigna al ser contada en composiciones caseras, dignas, por así decir, de la cachetada. Guarde cada género el lugar que le corresponde y le sienta. (Horacio, 2005, p. 57)

Horacio reclama la formalización y perpetuación del orden representativo en el que cada forma de representar debe estar anclada a su objeto propio. La propuesta de Rancière coincide con la teoría del filólogo alemán Eric Auerbach, cuando caracterizan el régimen de representación, pues ambos afirman que existe una estructura genérica limitante que determina que las formas de vida ejemplares y con supremacía en la escala social deben representarse a partir de un estilo alto y serio, mientras que las vidas vulgares y corrientes se deben representar por medio de estilos bajos y satíricos.

El principio de genericidad exige un tercer principio, denominado por Rancière principio de decoro; mediante este se logra una armonía entre el autor, el personaje y el espectador. Los tres se relacionan, pero no en términos de igualdad, sino de manera jerárquica. El autor organiza el tema y los modos de representar con el objetivo de que la acción representada instruya al espectador en el arte de hablar y, a la vez, genere un gusto en quien la vea. Este principio está ligado a la jerarquía de los géneros: “los reyes tenían que hablar como reyes y la gente común como gente común” (Rancière, 2011b, p. 24)

Por último, Rancière presenta un principio que unifica la lógica del régimen representativo: el *principio de actualidad*, que hace referencia a una puesta en escena del “acto de habla”, a una palabra que al ser enunciada “educa espíritus, salva almas, defiende inocentes, aconseja reyes y exhorta a pueblos, arenga soldados” (Rancière, 2009, p. 36), en síntesis, que puede aconsejar e instruir en el arte de vivir, se trata de una palabra que causa efectos predeterminados –este aspecto es importante en este principio: la palabra se somete a unas determinaciones pero también a una función que debe cumplir, esta es exhortar o educar- en quien la escucha, que enseña el arte de vivir porque es una palabra eficaz.

En síntesis, el régimen representativo —también llamado poético—está sustentado en la enunciación de una palabra viva que causa un efecto en quien la escucha; es una estructura rígida carente de vacíos y de contradicciones, pues está construida por un autor que ejerce un dominio sobre una palabra que debe ser congruente y debe estar supeditada a los principios poéticos. Deducimos que los lugares de enunciación del autor y del lector en este régimen están constituidos por esa potencia que limita el poder de la palabra. La palabra es moldeada por un “padre”¹⁰ o autor que retiene la potencia de lo visible, instituye cierta visibilidad y retiene bajo su mandato todo lo decible. Este “padre” se encarga de identificar la adecuación y el funcionamiento de la imagen representada, y como consecuencia, el lector tiene que capturar completamente la potencia de la palabra y apropiarse del mensaje que ha sido representado a viva voz. Podemos decir, entonces, que el régimen representativo está fundado a partir de una teleología: las palabras son usadas como un medio para lograr un efecto didáctico- moralizante en quien las escucha.

El orden que rige el régimen poético se ensambla con una forma de división de lo sensible porque existe una jerarquía en el orden de la palabra. Los principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, no son simples categorías que actúan de manera independiente, sino que conforman una unidad en la que están íntimamente relacionados; la ficción comanda el orden de las palabras, organiza el hacer y este hacer se manifiesta en modos de hablar y en la instrucción que se pretende alcanzar en el receptor.

El tercer régimen es denominado régimen estético. Este es uno de los elementos de la teoría propuesta por Rancière que resulta más problemático, por la contradicción y la ruptura que representa en relación con el anterior régimen. Este régimen está determinado por el pensamiento romántico que surge en 1800 y que corresponde con:

La misión del poeta mediador de Hölderlin, la absolutización del "poema del poema" en Schlegel, la identificación hegeliana de la estética con el desarrollo del concepto de lo Absoluto, la afirmación de la intransitividad de un lenguaje que "no se ocupa sino de sí mismo" en Novalis. (Rancière, 2009, p.19)

¹⁰ Esta metáfora de “padre” como la autoridad que organiza el decir, será usada por Rancière en sus textos de manera continua, para referirse a un gobierno que limita, organiza y legisla el uso del lenguaje.

En esta época también aparecen las obras de Hugo, Balzac, Mallarmé, Flaubert, Baudelaire y Proust, autores que irrumpen en la lógica aristotélica. En su escritura se pone en entredicho la relación entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Las dos primeras normas clásicas ya no tienen el poder de instaurar una hegemonía porque se posiciona la *elocutio* como garante de la obra literaria. La palabra se desliza entre el adorno gramatical y la forma; empero, no está limitada por una ley que le asigne un género o un tema específico a tratar. En ese sentido la forma no tiene relación con el fondo, como pretendía el principio de decoro. Este es uno de los cambios fundamentales que señala Rancière a lo largo de su propuesta teórica, pues en el momento en que la *elocutio* ocupa el lugar de la *inventio*, cambia la concepción del lenguaje y la distribución de los poderes, ahora el lenguaje no hace sino remitirse a sí mismo y a los juegos de palabras que puede expresar; en consecuencia, se libera de las limitaciones que asignaron los cuatro principios de la representación. Bajo el reinado de la *elocutio* la palabra se libera de la jerarquía normatizadora y de la obligación de representar una acción; por esta razón, algunos críticos de Flaubert se preguntan: ¿Qué puede nombrar o representar una palabra que es pura *elocutio*? Al lograr su propia autonomía, la obra solo puede remitirse a sí misma, como una entidad autotélica¹¹ que no cesa de nombrarse. Aquí es necesario aclarar que la primacía de la *elocutio*, (que pone en evidencia la autonomización de la obra de arte de los cánones representativos) está íntimamente ligada a la vida; esto no significa que el decorado de las palabras se convierte en artilugio que da cuenta de posiciones políticas, sino que la autonomía de este régimen al constituir un campo sensible modifica las formas de organización legisladas por la *inventio*, invitando con ello al lector a ampliar sus horizontes de comprensión de la realidad.

Rancière recurre al cuento titulado *Un corazón simple* de Gustave Flaubert para ilustrar lo que quiere decir con la nueva distribución de lo común del régimen expresivo. Esta historia nos presenta una criada llamada Felicité, quien trabaja en una casa de oligarcas; la posición de inferioridad de este personaje se pone en entredicho, pues asume sus funciones con un apasionamiento desmedido, que no es usual en una mujer de un rango inferior dentro de la escala social. La incongruencia del cuento reside en que esta criada pobre y analfabeta está sobrecargada de pasiones devastadoras, impropias de su condición de inferioridad social. Con ello entendemos

¹¹ Rancière entiende el autotelismo como una escritura que no cesa de referirse a sí misma, que se interroga por los juegos del lenguaje que teje dentro de sí para descubrir sus múltiples manifestaciones expresivas.

que aparece una inadecuación entre la representación de los personajes y las convenciones sociales establecidas por los principios de la representación.

Este cuento presenta un aspecto fundamental que nos permitirá reconocer el autotelismo del régimen estético que señala el filósofo. El cuento inicia describiendo detalladamente el espacio y el mobiliario de la casa en la que trabaja Felicité: "Un viejo piano soportaba sobre un barómetro la vieja pila de cajas y cartones. Dos poltronas de tapicería flanqueaban la chimenea, de mármol amarillo, estilo Luis XV. El reloj, en medio, representaba un templo de Vesta [...]" (Flaubert, 2008, p.16). Roland Barthes en su texto "El efecto de realidad" se pregunta: ¿cuál es la función del barómetro en la historia?, ¿qué quiere señalar la aguja de este artefacto? No existe ninguna relación entre la aparición de este barómetro y el conjunto de la historia, sencillamente el barómetro está ahí por el simple hecho de estar; no tiene una función denotativa en el relato, su utilidad reside en ser completamente inútil, no remite a una realidad exterior a sí mismo. Al respecto Rancière afirma:

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 por estar 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. (Rancière, 2015, p. 26)

El análisis realizado por Barthes y Rancière de *Un corazón simple* nos permite ver que la palabra se manifiesta como un simple enunciado que carece de un significado que atestigüe su presencia; este barómetro fuera de lugar nos permite señalar la destrucción de los principios normalizadores de la representación. El orden mimético se fundamentaba en el dominio de la parte intelectual sobre la parte material o, en otras palabras, el tema asignado se superponía al estilo. Con el advenimiento del nuevo régimen, esta relación hegemónica se rompe para dar paso a la liberación de la *elocutio*. y en consecuencia se invierten los cuatro principios que estructuraban el sistema representativo:

Al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje. A su distribución en géneros se opone el principio antígenérico de la igualdad de todos los géneros. Al

principio de decoro se opone la indiferencia del estilo con respecto al tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura. (Rancière, 2009, p. 39)

Estos cuatro principios le dan un nuevo estatuto a la palabra; esta deja de ser una palabra en acto, elocuente y eficaz (como opera en el régimen poético) para convertirse en palabra muda, huérfana y petrificada¹².

Estos dos regímenes se encuentran en una tensión permanente por dos razones principales: la primera, por la inversión de los principios que le dan otro estatuto al lenguaje y a su modo de organización; en segundo lugar, por las formas en que cada régimen de identificación distribuye lo sensible. Reconocimos como el régimen representativo jerarquiza y distribuye el orden de la palabra bajo una forma de tratar lo sensible que pone de manifiesto unos modos particulares de percibir, conocer y pensar, pero esconde otros. En el momento en que se derrocan los principios poéticos con el advenimiento del romanticismo, se instituyen nuevas maneras de distribución de lo común, es decir, se configura una nueva partición de lo sensible que irrumpe en las estructuras jerárquicas y la división entre lo dicho y lo silenciado, lo que se muestra y lo que se vela para configurar con esta nueva partición un campo de “igualdad” en el que no existen temas altos y bajos o el dominio del tema sobre el estilo sino un campo de relaciones verticales, que pone en cuestión la distribución de lo sensible que antes operaba, y con ello, el nuevo régimen instituye una repartición de lo sensible. Esta oposición entre un régimen y otro o una partición y una repartición de lo sensible hace que surja lo que denominamos como: guerra de escrituras. Sin embargo, vale la pena aclarar que esta guerra no opera como una dicotomía entre una forma restringida y otra autónoma, sino que al estar en tensión un régimen contra otro, se configura un disenso entre los dos regímenes. Por tanto, el disenso se gesta en la tensión entre dos particiones de lo sensible en el momento en que intentan distribuir, pensar y configurar lo que es común. Al respecto Rancière afirma: “la esencia de la política consiste en perturbar este acuerdo mediante operaciones disensuales, [...] que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado” (2005b, p56).

¹² Estas tres manifestaciones de la palabra las abordaremos a lo largo del texto.

No podemos leer las particiones de lo sensible como dos distribuciones que simplemente están en oposición, sino que se vinculan en la forma de desacuerdo en el momento en que intentan establecer una distribución de lo común¹³. En tanto que el régimen estético cuestiona y pretende irrumpir o perturbar los modos de organización del régimen representativo conforma un vínculo disensual con este último, pues el régimen estético no puede operar sin la pretensión de perturbar la lógica que otrora operaba y esta perturbación denominada por Rancière desacuerdo, es considerada como la esencia misma de la política. Rancière expone este problema diciendo:

La política entonces comienza cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común. Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible e invisible, confirma lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. (2011c, p.16)

1.3. La guerra de escrituras y la palabra muda

La literatura entendida como “palabra muda” en la comprensión de Rancière, supone un cambio de la relación de la literatura con el lenguaje. Esta palabra de la literatura es “muda” porque se substraer a la pragmática de la orientación y la educación que tenía la palabra en el régimen de representación que pretendía educar y adoctrinar. En la literatura la palabra no transita, deja de movilizarse a partir de una acción que organice la escritura para fundamentarse en la *elocutio*, en el decorado de las palabras y en la exposición de detalles inútiles¹⁴ que no tienen una intencionalidad definida.

Rancière lo expone en *El inconsciente estético* de la siguiente manera:

A esa palabra viviente que normativizaba el orden representativo, la revolución estética le opone el modo de la palabra que le corresponde, el modo contradictorio

¹³ Este común en el campo de arte tiene que ver con las maneras como se organiza el decir y en las que opera una idea particular de la escritura, de autor y de lector y las posibles relaciones de la escritura con la vida.

¹⁴ Esta inutilidad de los detalles tiene que ver con la utilidad- inútil que señalamos más arriba.

de una palabra que calla y habla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice. (Rancière, 2005a, p 47)

Hablar y callar son dos acciones opuestas que al unir las no conservan una lógica o un sentido claro. Esta oposición señala que en el régimen estético predomina una palabra contradictoria, empero esta contradicción no solo es una característica de la palabra muda, sino que se constituye en una de los elementos distintivos del régimen estético. Rancière afirma en *La palabra muda* que este régimen funciona con dos principios contradictorios. El primero es el principio de indiferencia, el cual consiste en que "ningún tema gobierna una forma o un estilo que le sean propios" (Rancière, 2009, p.76). El segundo principio instituye un modo propio de lenguaje: la palabra se autonomiza y puede materializarse a su antojo, como piedra, música, imagen o silencio¹⁵.

Encontramos que emerge un tipo particular de contradicción que subyace en el enunciado "palabra muda", pues su mudez la hace más locuaz. En el decir de Rancière:

La palabra muda y locuaz que sale a rodar a derecha e izquierda sujeta al azar de la atención flotante que prestan a la página escrita unos lectores sin cualidades, a merced de lo que la atención extraiga de la página y de la cadena de palabras e imágenes en la cual lo traduce. (Rancière, 2009, p. 226)

La palabra escrita, materializada en un objeto, ya sea un libro, fragmentos, signos gráficos o imágenes, no puede responder cuando se le interroga —tal como respondía la palabra viva y mimética. Este mutismo vuelve a la letra más locuaz pues puede ser interpretada por cualquiera, en tanto que ya no va dirigida a una persona específica, como lo determinaba el principio de actualidad del régimen poético. Al respecto Rancière afirma: "La letra escrita es semejante a una pintura muda, una pintura muerta de la palabra, capaz de imitar únicamente, de repetir indefinidamente lo mismo" (Rancière, 2009, p. 107).

Entre la palabra viva de la representación y la palabra muerta consideramos que se forja la guerra de escrituras, pues el régimen representativo y el régimen estético se posicionan como dos sistemas completamente contrapuestos. El primero está soportado bajo una verdad irrevocable: una armonía perfecta entre el tema, el género, los personajes y el estilo representado; esta verdad concibe la

¹⁵ Esta materialización la explicaremos con detalle en el capítulo titulado: "La petrificación de la palabra".

obra como una entidad moldeable de acuerdo con un prototipo preestablecido. Sin embargo, esta verdad entra en disenso con la contradicción y disrupción del tratamiento de la palabra en el régimen antirepresentativo. Este último quebranta las leyes poéticas que se consideraban infalibles. La palabra expresiva genera un desorden que suspende la ilación clásica entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad. El litigio entre los dos regímenes mencionados lo consideramos como una de las modalidades de la guerra de escrituras¹⁶.

Se evidencia otra guerra al interior del régimen estético, que se produce en el momento en que los principios propios de este régimen se contradicen: “la indiferencia de la forma respecto a su contenido y la idea de la poesía-ficción (que) opone la de la poesía como modo propio de lenguaje” (Rancière, 2009, p.21). A partir de estos dos principios interpretamos que la palabra expresiva tiene la potestad de crear realidades al margen de una realidad exterior al texto, pues el lenguaje que construye no se refiere más que así mismo, y la indiferencia del contenido con una forma, permite una libertad de expresión, en el que todo se puede decir con el estilo que se quiera. En suma, la relación que establece el régimen representativo con la exterioridad es justamente la que se pone en cuestión en el régimen estético.

Esta es una guerra sin consenso que surge de la contradicción entre los principios de la poesía expresiva —o régimen estético—y que hace emerger la literatura. En consecuencia, la literatura se revela contra la normatividad de las bellas artes que la anteceden y solo puede mostrarse cuando resultan incompatibles el principio de la indiferencia del tema con el estilo y la escritura como un modo propio de lenguaje.

Posiblemente ese modo de lenguaje que señala el filósofo sea la *elocutio* que es la dimensión privilegiada del lenguaje en la obra literaria. Rancière menciona en su libro: *La palabra muda* (2009) que *Madame Bovary* de Gustave Flaubert es por excelencia, el libro de estilo que desdén la hegemonía del tema. Las palabras flaubertianas configuran un libro de estilo en el que no existe un tema que movilice la obra, sino que es una pura forma la que se revela. Presuponemos que, para Rancière, la contradicción literaria en Flaubert se manifiesta bajo dos aspectos: primero, bajo el

16 Es necesario aclarar que esta modalidad de la guerra de escrituras no es denominada de esa manera por Rancière; más bien, es una categoría que nosotros introducimos para situar la disociación entre los dos regímenes. Rancière solo usa esta acepción para referirse a la contradicción de los principios que organizan el nuevo régimen de identificación.

principio de indiferencia, al metaforizar la obra como un “conjunto de átomos desligados”; estos se manifiestan en la autonomía de la sintaxis que presenta Flaubert como “fluctuación del valor anafórico de los pronombres (“Él se puso a fisgonear...ella había caído...”) o de la función de un “y” que aísla en lugar de coordinar” (Rancière, 2009. p 150). Es un uso antisintáctico de una sintaxis que debilita sus poderes, que otrora establecían un orden causal y racional. No obstante, la contradicción se afirma en el momento en que estos "átomos desligados" están supeditados a un lenguaje particular: la música de la frase, la llama Rancière¹⁷; una música que habla sobre nada y que solo se sostiene por la potencia del estilo, es decir, por la fuerza de la *elocutio*, que desterró el poderío de la *inventio* y la *dispositio*.

El filósofo Alemán Eric Auerbach también alude al estilo flaubertiano en su libro *Mimesis la representación de la realidad en la literatura occidental*. Revisemos como Rancière y Auerbach presentan un análisis sobre Madame Bovary que nos permite comprender la potencia del estilo en el régimen expresivo. En Flaubert se nubla el tema que podría orientar Madame Bovary. Ante la pregunta: ¿de qué se trata esta novela? Auerbach afirma: "no ocurre nada, la nada se convierte en algo pesado, agobiante y amenazador" (2014, p. 460). La nada se aviva en un estado deprimente, aburrido, abrumador, que para Auerbach es un síntoma de la cultura burguesa, él admite que en Flaubert aún aparecen remanentes de representación en la expresión verbal que revelan una manifestación de la realidad.

Rancière enfatiza en la aparición de *Madame Bovary* como el libro de estilo por excelencia, en el que el lenguaje se libera y funda una nueva poética. Para Auerbach, *Madame Bovary* es movilizadora por el tema de la angustia existencial que desemboca en la nada. Rancière es más radical y manifiesta que en medio de las palabras flaubertianas se funda el silencio literario, en el que no existe un tema que movilice la obra, sino que es una pura musicalidad que se revela en la forma, el silencio literario en Flaubert es un arte que habla sin hablar, aparece lo musical en el momento en que el estilo sólo se puede escuchar y no se puede ver. En síntesis, la nueva poética expuesta por el filósofo francés, que derroca la representación funda un estilo que predomina sobre el tema y se distancia de una idea de la literatura como mimesis de una realidad concreta, aunque esta

17 Creemos que para Rancière la música es incapaz de representar una idea a través de sonidos, lo musical se asocia al estilo, la ornamentación de las frases, el decorado de las palabras, en ese sentido, se acerca más al mutismo porque ese decorado que Rancière metaforiza como música, no hace más que resonar una y otra vez, pero sin contener un sentido lleno de causalidades y racionalidades.

última idea sí prevalece en la propuesta crítica del autor de *Mimesis*.

¿Vale la pena preguntarnos cómo se configura en este régimen la relación entre política y estética? Recordemos que para Rancière esta relación establece modos de visibilidad que velan algo de una obra o lo esconden. Pero como lo hemos visto aquí predomina la contradicción, en ese caso todo se vela y se muestra a la vez. Podríamos concluir entonces que en este régimen el campo de lo sensible se amplía, desborda los límites impuestos por el régimen poético cuestionando su lógica. En virtud de ello el pensador francés resignifica la política y con ello configura algo que llama la nueva partición de lo sensible, tal como lo presentamos antes:

La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible. Pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos. (Rancière, 2011c, p.16)

En este sentido ya no existe una división que determine qué se debe velar y qué se debe visibilizar, sino un campo sensible heterogéneo donde prima el detalle inútil, el estilo, el decorado de las palabras, el énfasis en lo visible y perceptible; en últimas, es una redistribución de las posibilidades de experiencia sensible. Este nuevo campo sensible se evidenciará en el análisis que haremos de la novela de Abad Faciolince. Aquí es necesario situar que nuestra celebración de la libertad de la escritura no es exclusivamente formal, sino que pone en evidencia que esa formalidad hace parte del potencial emancipatorio de la obra. El placer mismo de la libertad de la forma lleva a una libertad como un modo de vivir, y es allí donde reside su potencial emancipatorio, aspecto que explicaremos con detalle más adelante.

1.4. La literatura como palabra huérfana

Esta *palabra muda*, nos dice Rancière, también se manifiesta como *palabra huérfana*; su condición de orfandad está dada porque ya no tiene un “padre” que determine qué debe decir, cómo debe decirlo y a quién debe ir dirigida. Al respecto, Rancière dice que esta palabra "ya no es capaz de responder cuando es interrogada sobre lo que dice y de convertirse así, en el alma de aquel a quien se la dirige, en semilla viva capaz de fructificar por sí misma" (Rancière, 2009, p. 107). Es decir

que esta orfandad autonomiza la palabra para decir lo que quiera sin tener un destinatario particular. Tal libertad de decir la convierte en una “hoja errante”, según la expresión de Platón en el mito de la invención de la escritura que presenta en el *Fedro*:

Lo mismo sucede con los discursos escritos; al oírlos o leerlos creéis que piensan; pero pedidles alguna explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa. Lo que una vez está escrito rueda de mano en mano, pasando de los que entienden la materia a aquellos para quienes no ha sido escrita la obra, y no sabiendo, por consiguiente, ni con quién debe hablar, ni con quién debe callarse. (Platón, 1871, p. 342)

A partir de la configuración del régimen estético la palabra pasa de ser una palabra amparada por las leyes de la mimesis a ser una palabra desamparada, carente de un “padre”¹⁸ que determine su destino. Recordemos que la *mimesis* pone en función de cumplir su proyecto mimético a todos los dispositivos de la escritura, empero en el régimen estético la *aisthesis* y *poiesis* se liberan de la *mimesis* para dar lugar a una palabra autónoma. En este sentido, es una palabra que no va dirigida a nadie, que está escrita para todos y para ninguno. Esta palabra no cumple con los cánones de principio de actualidad, pues no tiene el discernimiento para determinar a quién es conveniente hablar y a quién no. “Es una palabra que habla sola, olvidada de su origen” (Rancière, 2009, p. 108). Ese olvido nos lleva a suponer dos cosas: la palabra carece de un objetivo previsto por un autor, que le otorgaría una suerte de esencia originaria, tal como funciona en el sistema mimético y, en segundo lugar, la palabra, al carecer de un “padre”, es dotada de una potencia para decir lo que quiera sin la prescripción pedagógica que la obligaba a limitar su decir a unos cánones ordenadores establecidos en el régimen representativo.

De este modo en el nuevo régimen el autor y el lector tiene un nuevo estatuto. “la literatura es ese nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector” (Rancière, 2011c, p. 28). A partir de esta cita deducimos que la palabra al carecer de una “padre” que imponga unas normas de escritura, afecta el lugar del escritor y lector. Un texto en

18 Consideramos que la palabra al ser huérfana carece de un “padre” que agencie las leyes que limitarían el decir, ante tal ausencia, la palabra puede decir cualquier cosa sin que ese decir sea condenado o admitido por una autoridad.

este régimen no está ligado a la historia vivida por el autor o a las intenciones que el autor pretendía lograr con el texto; por el contrario, el texto opera con independencia debido a que no existen reglas de escritura. La palabra ya no está unida al principio de actualidad del régimen poético que determinaba a quien iba dirigida y con qué intención pedagógica estaba escrita.

Aquí es posible situar como la relación rancieriana entre estética y política se pone de manifiesto, pues la palabra huérfana al tener una libertad expresiva inaugura una nueva partición de lo sensible. Le da otro lugar a la escritura que no se puede reducir a una manifestación meramente ornamental, ya que la obra de arte al ser política nos introduce en una dimensión del mundo. Con los procedimientos estéticos el espectador encuentra una dimensión emancipatoria que le permite ver el mundo de una manera distinta.

La política que está en el centro mismo del régimen estético, revoluciona el orden discursivo para traer consigo la constitución del arte y la literatura. Ahora la escritura constituida como palabra huérfana, muda y petrificada, le otorga al arte una potencia emancipatoria. En palabras del pensador francés “la soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación de una forma de vida” (Rancière, 2005b, 29).

Con el advenimiento del régimen estético el filósofo se pregunta por la clásica escisión entre la autonomía de la obra de arte y el arte vinculado a la vida, y al respecto dice que, pensarlas como dos vías de solución resultaría una falacia, por ello propone un régimen que contenga estas dos esferas que se han considerado distantes, un régimen que opere entre la libertad de la forma y que esta condición de libertad aliente en el espectador un espíritu de utopía. Encontramos un apartado en *Sobre políticas estéticas* que nos amplía la comprensión emancipatoria de la obra de arte:

La dependencia del gesto pictórico nuevo de una superficie/interfaz en la que arte puro y arte aplicado, arte funcional v arte simbólico se fundían, en la que la geometría del ornamento aparecía como símbolo de la necesidad interior y en la que la pureza de la línea se convertía en el instrumento de formación de un decorado nuevo de la vida, susceptible de transformarse en decorado de la nueva vida. Incluso el poeta puro por excelencia, Mallarmé, confía a la poesía la tarea de organizar una topografía distinta de las relaciones habituales, anticipando las «fiestas del futuro». (Rancière, 2005b, p 27)

Estas “fiestas del futuro” que nos habla Rancière citando a Mallarmé, no son más que esas posibilidades que tiene el lector o espectador de configurar una nueva visión de su mundo al reconocer que la obra abre un campo de visibilidad más amplio y autónomo. El decorado u ornamento se presenta como posibilidad de transformar el campo de visibilidad del lector y llevar esas posibilidades a la vida. No obstante, aquí hay que señalar que esto no significa que el lector este obligado a cambiar su perspectiva del mundo cuando identifica los juegos ornamentales en una obra; sino que esta potencia emancipatoria propia del nuevo régimen se presenta como una posibilidad de reconfigurar la perspectiva que tiene el lector del mundo, pero solo como una “posibilidad” sin ser una condición obligada, pues justamente la palabra huérfana al rodar de mano en mano no está anudada a una teleología específica.

Es necesario decir que la idea de emancipación que Rancière propone, como inherente al régimen estético no puede equipararse con el “pensamiento crítico” que menciona Rancière en *Sobre políticas estéticas* y *El espectador emancipado*, por el contrario, Rancière dedica varios capítulos de estos libros a criticar y señalar lo que él denomina como: “las desventuras del pensamiento crítico”. De acuerdo con esto, vale la pena aclarar que la intencionalidad principal del arte crítico consiste en concientizar a los sujetos de las formas de dominación hegemónicas con el objetivo de transformar su mirada para que estos transformen su mundo.

El filósofo está en desacuerdo con esta forma de proceder porque el arte crítico en su intento de cuestionar la “sociedad de consumo” presenta obras con los mismos materiales y formas publicitarias consumistas, es decir que este tipo de arte con su pretensión de instar al espectador a reconocer la realidad oculta que “no sabe ver”, y a conocer y actuar de acuerdo con el conocimiento que obtiene de la obra, fracasa pues “no existe evidencia que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla” (Rancière, 2013, p.32). Las pretensiones del arte crítico caducan por su propio peso, pues la interpretación crítica del sistema se convierte en un elemento más del sistema. Es importante señalar la distancia que existe entre la idea de “el potencial emancipatorio” y “el arte crítico”: el primero, únicamente con el juego de las formas invita al espectador a repensar su realidad, el segundo, limita la obra de arte a cumplir una función teleológica en el receptor.

1.5. La petrificación de la palabra

Junto con la palabra muda y huérfana se manifiesta la *palabra petrificada*; esta palabra entra en pugna con la palabra viva que intenta representar. Rancière teoriza la idea de la petrificación de la palabra a partir de la lectura de *Nôtre-Dame de Paris* de Víctor Hugo; en esta novela se pone de presente la potencialidad de la piedra como una manifestación del lenguaje, es decir: “la identificación de la potencia del poema a la potencia del lenguaje de piedra” (Rancière, 2009, p. 48). El filósofo alude a la manera como la arquitectura edifica, para hacer un parangón con la realidad que construye la palabra de piedra. Así como en la arquitectura la potencia de la piedra construye realidades, de la misma manera, la potencia de la letra tiene la capacidad de construir su propia realidad y hablar por sí misma, sin la pretensión de ser un reflejo de algo exterior.

La palabra se vuelve piedra, nos dice Rancière. Esto quiere decir que la posibilidad de hablar no es un acto privilegiado de los humanos, sino que también las cosas, como las piedras de Notre Dame, pueden hablar¹⁹. En este sentido, en el régimen estético todas las cosas tienen la facultad de hablar y, por tanto, las cosas y los hombres entran en una condición de igualdad. Rancière se vale de Novalis para explicar el sentido de la palabra petrificada: “El hombre no es el único que habla, el universo habla también. Todo habla” (Rancière, 2009, p. 80). De este modo, al transitar sin limitación o rodar de mano en mano, la palabra tiene la libertad de transmutarse en cualquier cosa. La petrificación de la palabra también adquiere otra connotación para Rancière: la materialidad de las palabras (su ornamentación y decoro) reluce por encima de su sentido. La metáfora de la palabra petrificada significa en Rancière que la palabra expresa tanto lo que piensan y dicen los personajes, como lo que hacen las cosas mismas. Esta identificación de la condición material del lenguaje y la metáfora de la palabra petrificada, la encuentra Rancière en *La Planche*:

Ahora es la “parte material” del lenguaje -las palabras con su poder sonoro y gráfico- la que ocupa el lugar de la “parte intelectual”: la sintaxis que las subordina

19 Para Rancière, el título de esta novela no es una simple indicación de un lugar, por el contrario, el libro encarna lo que la catedral expresa: “En la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas” (Rancière, 1998, p.29). El aspecto exterior de la catedral tiene un lugar privilegiado en la novela, pues la materialidad se manifiesta por encima de la simbología que pueda contener la pieza arquitectónica.

a la expresión del pensamiento y al orden lógico de una acción. (Rancière, 2009, p. 29)

A nuestro parecer, “la parte material” se refiere a la palabra hecha piedra, a la *elocutio* como forma de ornamentación del lenguaje que destierra a la “parte intelectual”, a la *inventio*, que en el régimen poético se encargaba de organizar los modos de decir de acuerdo con una normatividad establecida, esta forma libre de la palabra, inaugura una nueva forma de división de lo sensible que desestabiliza las asignaciones dadas por la primera división sensible del régimen poético

Esta pugna entre lo material y lo intelectual también la encontramos cuando el filósofo francés manifiesta: “La nueva poesía, la poesía expresiva, está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad” (Rancière, 2009, p. 39). Estas frases-imágenes no resguardan un sentido que hay que desvelar, pues al correr el velo no aparece una idea simbólica que sostenga la imagen exterior, sino que la palabra se manifiesta como pura exterioridad, como una imagen hecha palabra que se sustenta a sí misma. En definitiva, encontramos dos modalidades de petrificación: la piedra tiene la potencia para manifestarse, como se manifiesta la palabra a través de los hombres, y la petrificación hace que la materialidad de las palabras se superponga a su sentido o constituya sentido.

Podemos decir que el régimen estético dota al lector de nuevas posibilidades para acercarse a la literatura pues en la contradicción literaria, que presentamos más arriba, se rompe cualquier limitación que le impida reconocer las nuevas maneras de acercarse a una obra. Así, Víctor Viviescas también señala este efecto que tiene el nuevo régimen en el lector: “La petrificación de la palabra dota a la literatura de una mayor potencia para movilizar al lector, para provocar una nueva partición de lo sensible, para invitar al descubrimiento de una nueva percepción de lo que existe” (Viviescas, 2011, p. 38). Esta nueva partición de lo sensible trae consigo el potencial emancipatorio de la obra de arte, esto quiere decir que, la experiencia que el lector tenga con la obra le permite juzgar su realidad desde diferentes perspectivas. En otras palabras, el lector confronta los juegos formales de la palabra literaria, la nueva disposición de los tiempos y modo de significar con su manera de interpretar su entorno, encontrando con ello nuevos horizontes de sentido para interpelar su relación con el mundo, ese mirar con otros ojos lo que ya está establecido

supone ese potencial utópico que la obra tiene, pero si alguien orienta al lector a lo que ya debe saber del mundo estaría restringiendo su libertad.

Después de realizar un recorrido conceptual por las tres modalidades de la palabra expresiva que nos propone Rancière, podemos decir que el régimen estético se erige a partir de la mudez, la petrificación y la orfandad de la palabra, elementos que llevaron al derrocamiento del viejo régimen y que configuran un nuevo estatuto del lenguaje: un lenguaje de confusión, contradicción e intransitividad de la palabra. De la propuesta rancieriana podemos decir que el régimen representativo está fundado a partir de una estructura activa y teleológica; en contraposición a ello, el nuevo régimen no tiene estructuras, es superficial, solo muestra su exterior pues detrás de un texto fragmentario, hecho piedra, no hay un presupuesto que lo sostenga. La palabra expresiva es solo una presencia sensible que carece de una idea primigenia; esta superficialidad le permite mostrarse tal y como es, no esconder nada, pues lo muestra todo. A cambio de ello, el régimen de representación es simulado pues intenta mostrar una imagen unívoca basada en causalidades, coacciona a la palabra para que diga lo que debe decir y no se exprese por sí misma; es una palabra atada a una estructura ya fundada. Por el contrario, la palabra en el régimen estético se expresa sin restricciones, tal y como quiere.

1.6. La historia literaria y el espectador emancipado.

Hemos realizado un recorrido por las maneras en que se ordena el decir en uno u otro régimen, ya sea como un orden cerrado y fundado en una relación de causalidades y efectos, o como un desorden sensible que propone nuevas relaciones con el lenguaje. De este modo queremos reconocer qué idea de historia subyace en la teorización del pensador francés y que vínculo tiene con el “espectador emancipado”. Resulta fundamental preguntarnos: ¿Se pueden considerar los regímenes como una forma de historizar la literatura y, por tanto, son modalidades temporales que se suceden unas a otras? ¿las formas de tratar el lenguaje en cada uno de los regímenes le permiten al lector encontrar diferentes posibilidades de interpretar la obra de arte?

Ante la primera pregunta es necesario decir que el filósofo francés considera que su teoría no debe leerse como una sucesión temporal; Víctor Viviescas al respecto dice: “El autor francés se resiste

a pensar su teoría como una historia de la literatura; a señalar una noción de proceso, de cambio o de transformación en grandes periodos o eras”, (2011, p.15); pese a esta resistencia del filósofo, es evidente que la propuesta rancieriana es histórica, pues se vale de acontecimientos específicos de la historia literaria que producen la declinación de un régimen y el surgimiento de otro; como es el caso del romanticismo que da cabida a la aparición del régimen estético y que coincide con un cambio en una visión de mundo aristocrática hacia el surgimiento de un régimen democrático de reorganización de lo común.. En este sentido, una obra está anudada a las variaciones y manifestaciones de una historia literaria y debería ser juzgada de acuerdo a esas determinaciones, es decir que determinada obra corresponde a un tipo de régimen particular, esto se hace evidente en Rancière pese a que afirme que su propuesta no puede ser leída como una teoría de la historia literaria; empero, frente a esta postura resulta contradictorio que se apoye en determinaciones de la historia literaria para hacer sus afirmaciones.

Recordemos que el filósofo francés al introducir la noción de “régimen estético” manifiesta que la escritura de Mallarme, Proust y Balzac configuró una nueva relación con el lenguaje, es decir que la palabra comienza a reconocer otros terrenos que antes no habían sido explorados. El origen histórico de este régimen y de la literatura lo señala al decir: “La estética como discurso nació hace dos siglos. En la misma época en que el arte comenzó a oponer su singular indeterminado a la lista de las bellas artes o de las artes liberales” (Rancière, 2004, p. 15).

En ese sentido deducimos que las obras se cimientan en los principios de un régimen de identificación específico. El siguiente enunciado de Rancière nos aclara este aspecto:

Toda comunicación emplea, en efecto, signos que competen a modos de significancia diversos: signos que no dicen nada, signos que se eclipsan ante su mensaje, signos que tienen valor de gestos o de iconos. La "comunicación" poética en general se funda en la explotación sistemática de estas diferencias de régimen. El paso de una poética de la representación a una poética de la expresión hace bascular la jerarquía de esas relaciones. (Rancière, 2009. p. 60)

Podemos decir que las obras comunican unos sentidos particulares, establecen un campo sensible específico, basado en relaciones causales o en contradicciones sensibles, por tanto, las obras manifiestan, hacen visible y comprensible un tratamiento específico con el lenguaje; y el lector no puede ser ajeno a ese modo particular de configuración.

En cuanto a la pregunta que formulamos inicialmente: “¿las formas de tratar el lenguaje en cada uno de los regímenes le permiten al lector encontrar diferentes posibilidades de interpretar la obra de arte?” Encontramos que Rancière en su texto *Sobre políticas estéticas*, manifiesta que la obra puede ser juzgada a partir de cualquier régimen. Para verificar esta afirmación el filósofo francés analiza bajo el foco de los tres regímenes la estatua Juno Ludovisi. Al respecto dice: “La misma estatua de la diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de una forma diferente según el régimen de identificación con que se la juzgue” (Rancière, 2005b, p. 18). Si se juzga a Juno bajo el régimen ético, puede leerse como una imagen de la divinidad a la que es posible rendirle culto y, por tanto, reconocer como un objeto sagrado, la imagen es “esencialmente aprehendida como una *imagen* de la divinidad” (Rancière, 2005b, p. 22); si se interpreta desde el régimen representativo, puede llegar a ser producto de una representación que reúne la apariencia divina con arquetipos de feminidad a partir de rasgos particulares que hacen verosímil su aparición de acuerdo con las prescripciones del arte, Rancière nos dice que bajo este régimen Juno es vista a partir de “un sistema de criterios que determinan la manera en que una habilidad de escultor, dando forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad del artista en dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen” (Rancière, 2005b, p. 23); por último, la misma estatua puede ser juzgada a partir del régimen liberador de la expresión, pues no representa algo sino que *es* algo; se convierte en una “forma de aprehensión sensible heterogénea” (Rancière, 2005b, p. 24) que suspende las relaciones habituales entre forma y materia, palabra y pensamiento, ver y decir.

De acuerdo con este ejemplo, el lector tiene tres posibilidades diferentes de establecer relaciones con lo sensible; en ese sentido, no podemos leer todas las obras contemporáneas bajo las características del régimen estético, como si este último solo sirviera para definir y caracterizar a las obras que surgen en esta época. Es importante recordar que Rancière, en *El espectador emancipado*, afirma que algunas obras contemporáneas aún están supeditadas a las determinaciones representativas, pues pretenden producir unos efectos concretos en quien las ve; se sustentan en un modelo de eficacia en que las manifestaciones sensibles afectarían la percepción y los pensamientos de quienes las reciben.

Según lo anterior, muchas manifestaciones artísticas contemporáneas se estructuran a partir de las prescripciones de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Rancière afirma que este no es un modelo dominante del pasado, sino que más bien “en el término de todo un siglo de tradición mimética, es

preciso constatar que la tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas” (Rancière, 2013, p.54). La guerra de escrituras que planteamos a como disenso entre la lógica mimética y el desorden expresivo es una guerra que no termina, pues a pesar de que ha surgido un nuevo régimen que intenta derrotar el orden de la poética aristotélica, esta sigue manifestándose en las obras contemporáneas.

Consideramos que cada uno de los regímenes, así como produce una obra de arte particular, produce un tipo de lector. En el régimen representativo, el principio de actualidad pretende que la obra produzca un efecto concreto en el lector: que aleccione, imponga una enseñanza o transmita un mensaje. Esto supone que el autor por anticipado piensa en una consecuencia que necesariamente la obra tendría que causar, en este caso, la obra está constituida bajo un objetivo específico y un receptor determinado que debe recibirla. En cambio, en el régimen estético, en tanto que enuncia una palabra huérfana, la obra puede llegar a cualquier lector sin esperar que cause un efecto concreto en él.

En su libro *El espectador emancipado*, Rancière propone dos tipos de espectadores, uno pasivo y otro activo; este último será nominado como el espectador emancipado. El primero está frente a una imagen representada que lo somete a la mera contemplación de una verdad que se muestra como unificada y verosímil; Rancière, al respecto, afirma: “El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre” (Rancière, 2013, p.10). Este es un espectador enceguecido por una imagen que está configurada para producir un efecto preciso en quien la contempla; así como la imagen proyecta una verdad y está sometida a unas leyes jerárquicas que organizan el decir, el espectador no puede sustraerse de esas leyes y queda conminado por sus ordenanzas. Podríamos presuponer que este espectador es producto del orden representativo que lo sitúa en un estado de detención para conocer y actuar.

El espectador emancipado, para el filósofo francés, es quien interroga el orden de causalidades de la estructura mimética y, en consecuencia, se libera de un campo de visibilidad limitado, en el momento en que puede conocer los modos de funcionamiento que configuran la realidad. Junto con la idea de “espectador emancipado”, Rancière propone la creación de un teatro sin espectadores pasivos, que en vez de seducir o producir comportamientos específicos, le otorgue un lugar al espectador como participante activo en el momento de observar una obra.

Inferimos que, a partir de las teorizaciones sobre el régimen estético, Rancière se pregunta por las posibilidades de emancipación de la palabra y a la vez propone la emancipación del lector-espectador. En ese sentido, el filósofo manifiesta que es necesario dotar de voz a aquellos observadores pasivos que no la tienen.

El espectador compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière, 2013, p.20)

Consideramos que el régimen estético dota al espectador de una libertad para leer las obras, pero en lo que diferimos con la postura rancieriana es que las obras por el simple hecho de tener una materialidad establecen un límite para la interpretación del lector; en otras palabras, el lector no puede interpretarlo todo a su manera porque la palabra misma establece un campo de interpretaciones posibles; de lo contrario, podría decirse cualquier cosa sobre una obra independientemente de lo que está dice o permite decir. La propuesta de Rancière carece de un límite para la libertad del lector, parecería que el lector puede juzgar la obra según su libre arbitrio, a despecho de lo que la obra enuncie.

Creemos que la obra se organiza de acuerdo a las disposiciones de un régimen particular, no podemos obviar que en la obra se reconocen ciertos elementos que funcionan dentro de la lógica de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, o de la palabra muda, huérfana o petrificada. Pero consideramos también que el régimen estético al hacer de una palabra huérfana y encerrada sobre su misma enunciación funda un campo de nuevas posibilidades para el lector, pues el texto resulta más rico en sentidos que las obras que se cimientan dentro del régimen representativo, y ello trae como resultado el potencial emancipatorio que lleva al arte a vincularse con la vida.

Los regímenes son modos de configurarse la escritura, por consiguiente está en la labor del escritor y en la escritura, lo cual, tendríamos que reconocer también que el lector aporta su mirada: el lector-espectador emancipado no está limitado a circunscribirse a una lectura representativa de una obra de arte, ya que puede saltar por encima de sus determinaciones y reconocer su condición de artefacto –leyendo con una mirada estética la obra compuesta desde una vocación representativa-

; al tiempo hay que decir que un lector ingenuo, a su vez, puede limitar la lectura de una obra del régimen estético reduciéndola a obra de representación.

Al detenernos en la propuesta teórica de Jacques Rancière, inevitablemente nos enfrentamos con nuevas posibilidades para entender lo literario y con ello a las obras del arte de escribir, pues con el advenimiento del régimen estético podemos reconocer una manera distinta de acercarnos a las obras, en tanto que, este régimen al romper la división sensible, saca a relucir nuevas relaciones, sensibilidades, expresiones y contradicciones, que con el visor del régimen representativo no era posible percibir. Así como se abre un nuevo campo de posibilidades de expresión para la obra, dada la autonomía que le confiere el nuevo régimen, también al nuevo lector le posibilita construir una postura frente a lo que se le presenta.

La introducción del régimen estético nos permitirá comprender y analizar las obras literarias desde un visor distinto al establecido por las lógicas representativas. Para reconocer este aspecto analizaremos la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince, a partir de las siguientes preguntas: ¿qué manifestaciones de escritura aparecen en la novela? ¿cómo interpretar los fragmentos -basura que aparecen en la obra? ¿qué concepciones de lector se movilizan en *Basura*? Estos elementos los podremos comprender a partir de la guerra de escrituras expuesta.

2. Algunas aproximaciones críticas a la novela

Ariel González y Leonardo Monroy realizan una lectura interpretativa de la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince, en sus textos²⁰ intentan reconocer los puntos de tensión que se evidencian en la novela; la estructura estilística y temática; y las relaciones de *Basura* con otros textos. Los críticos presentan interpretaciones que se relacionan, contraponen y proponen acercamientos a la novela. desde distintas perspectivas. Consideramos que estas críticas leen la novela desde el punto de vista del régimen representativo, en tanto que establecen correspondencias entre Abad novelista y Abad periodista; y presentan modalidades causales establecidas como medios de interpretación. No obstante, creemos que una novela como *Basura* reclama una nueva lectura, que no solo analice la obra desde las causalidades determinadas por el régimen representativo; y que más bien, interroge la fragmentación textual; la preeminencia del estilo por encima del tema tratado; la pugna entre una visión totalizadora —presente en la perspectiva del narrador— contra una idea de escritura como contradicción, —manifiesta en los escritos de Davanzati— y la idea de lector que subyace en la obra. Todos estos aspectos se reconocerán gracias al análisis del régimen estético que propone Jacques Rancière; consideramos que la mirada que nos sugiere el régimen estético es desdeñada por González y Monroy, para dar lugar más bien, a una lectura fundada en las prerrogativas del régimen representativo.

A continuación, presentaremos el análisis que realizan los críticos mencionados. Monroy en su texto: *Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince* afirma que *Basura* se puede considerar como una “novela de artistas”, y a partir de ello hace un análisis del autor y lector-personajes para dar cuenta de concepciones de literatura que se manifiestan en la obra; anudado a la manera cómo la novela visibiliza el proceso de Davanzati como escritor, que parte de la confianza al desencanto por la escritura.

Monroy menciona que la decisión que compele a Bernardo a escribir trasciende de ser un simple goce por la escritura; y más bien, pretende oponerse a los imperativos de la sociedad burguesa que intentan proclamar: “el egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el interés

20 Se analizarán los artículos: *Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince* de Leonardo Monroy y; *Héctor Abad Faciolince, Basura y la crisis de fe literaria* de Ariel González.

propio y el principio de utilidad” (citado en Monroy, 2004). Según este crítico la apuesta de Abad consiste en presentar a un escritor que no tiene interés de publicar sus textos, o de que sus escritos cumplan con los cánones impuestos por la industria editorial; ante ello Monroy interpreta que, su escritura va en contravía de los intereses burgueses de la época en el momento en que decide botar a la basura lo que podría ser objeto de usufructo, o en el instante en que deja inconclusos sus textos con el objetivo de oponerse a los criterios exigidos por la industria editorial. En vez de que el escritor trabaje en una entidad bancaria o sea parte del círculo del mercado editorial, opta por realizar una actividad poco lucrativa: escribir y botar todo lo que escribe.

Por otra parte, Ariel González en su artículo: *Héctor Abad Faciolince, Basura y la crisis de fe literaria*, realiza una lectura histórica de la novela, al considerar que representa el paso de la modernidad a la posmodernidad, y al respecto afirma que estos dos momentos históricos se evidencian en dos posiciones claramente identificables: la primera estriba en la decisión del narrador en buscar cada noche los escritos de Davanzati. En este acto González intuye una actitud esperanzadora, pues se manifiesta una idea de la literatura como “medio de conocimiento” del mundo que se asocia con una concepción modernista en que los textos literarios dan cuenta de un saber erudito digno de conocer.²¹ En segundo lugar, reconoce en el acto de arrojar los textos, una nostalgia por la pérdida de una modernidad que glorificaba la voz del escritor y el conjunto de obras canónicas. Este supuesto desasosiego del escritor no sólo es interpretado por González como un lamento ante la modernidad perdida; sino que también lo asocia a la producción de ideas vacuas y acríticas tal como las crea la cultura del espectáculo.

Vemos que los críticos dejan de lado la posibilidad de considerar los escritos de Davanzati como juego libre entre elementos heterogéneos o la preeminencia de estilo por encima de un tema tratado; elementos que nos permiten reconocer una multiplicidad sensible. Estos y otros aspectos son los que justamente queremos resaltar más adelante en el texto de Abad gracias a la perspectiva del régimen estético rancieriano. Tanto Monroy como González dejan de lado los elementos estilísticos que relucen en la novela para concentrarse en las temáticas que supuestamente vehiculan la narración novelesca: en el caso de González considera que el texto es el resultado de una nostalgia por la modernidad perdida; desde la perspectiva de Monroy manifiesta que la

21 Esta es justamente la idea que juzga Rancière y que prevalece en algunos críticos al decir que la manera propicia de definir la literatura consiste en reconocer el carácter erudito de las obras del arte de escribir.

escritura de Davanzati surge para oponerse a los intereses burgueses de una época. Monroy menciona a este respecto: “Se plantea aquí el primer gesto de Davanzatti que reta los valores de la sociedad burguesa: la apuesta por la creación literaria a riesgo de una inestabilidad económica y emocional que destruye su familia y a la postre pesará en su silencio” (Monroy, 2014 p.60).

Tanto Monroy como González afirman que la novela es una manifestación de la incredulidad del escritor en la literatura contemporánea, tal como Abad lo expone en *Una crisis de fe*. En dicho texto, Abad asocia la actividad del escritor con la de un cura devoto de la religión católica que de la noche a la mañana pone en duda todas las creencias religiosas que ha profesado a lo largo de su vida. Así como el cura, Abad manifiesta su incredulidad por la institución literaria, es decir, por el canon literario, la consagración de los grandes autores, la crítica de textos y la industria editorial. El desencanto de Abad estriba en que la literatura contemporánea y los discursos que se construyen alrededor de ella, se han convertido en un producto más del marketing.

Abad Faciolince considera que la crítica literaria usufructúa a los escritores que gozan de un prestigio; los críticos viven de la mentira y de la impostura de las grandilocuencias del escritor, para enriquecerse a costa de clases de literatura, ponencias y participación en congresos. En síntesis, Abad reconoce que ha dejado de creer en la literatura:

Todo eso y de repente me doy cuenta de que semejante montaje es más o menos una farsa; y sobre todo que alrededor de los sumos sacerdotes de la literatura –vivos o muertos- se ha montado una gran mentira, se han erigido unos pedestales ridículos, una enorme operación de marketing como la que se haría con cualquier queso o con cualquier mermelada. (Abad, 2002, p.1)

Al respecto, González presenta una analogía entre la incredulidad literaria expuesta en el artículo de Abad y una supuesta nostalgia de Bernardo Davanzati por la literatura moderna, que otrora eran considerada fuente de conocimiento, o un medio para formar un “sujeto ilustrado”. González asocia la crisis de fe en la literatura con el desencanto por los grandes metarelatos modernos, y afirma que, a cambio de ellos se posiciona: “la anomía escritural, la fragmentación, la desvalorización de la literatura, y de todo el sistema moral moderno, la cancelación del sujeto, y de la felicidad” (González, 2010, p.133). En conclusión, para González la literatura de Davanzati presenta una intertextualidad vacía de sentido en la que ya no es posible creer en un texto que

resulta ser una farsa y que es producido como un objeto más dentro de la industria mercantil. pues este nuevo régimen de identificación deshace las relaciones habituales entre la sensibilidad, la productividad del arte y la organización temática, genérica y estilista, para dar paso a la expresión autónoma de la palabra; que bajo la perspectiva del régimen representativo se juzga como inútil y vacua.

González identifica en la novela dos perspectivas claramente contrapuestas: una moderna y otra posmoderna. La primera se traduce en una sacralización de la literatura y se evidencia en el instante en que el narrador descubre textos basura que pueden considerarse valiosos y auténticos; por otra parte, la desacralización posmoderna se reconoce en la incapacidad de Davanzati de atribuirle a sus escritos una finalidad, por tanto, si la literatura pierde todo su valor y el sujeto deja de perseguir una finalidad vital todo resulta en una farsa.

Monroy también establece una relación entre *Una crisis de fe* de Abad Faciolince y *Basura*. A cambio de creer que Davanzati y sus escritos materializan la crisis y el desencanto de la modernidad como lo hace González; Monroy encuentra que dicha crisis se materializa en la novela a través del supuesto fracaso de Bernardo como escritor. Recordemos que el escritor-personaje alude constantemente a sus múltiples intentos de escritura que han sido frustrados, pues manifiesta que en el instante de escribir no encuentra las palabras, el estilo o los elementos narrativos que le permitan poner en letras lo que intenta decir; con relación a ello, Monroy ve en esta imposibilidad un intento fallido que podría tildarse de incompetencia.

Es posible decir que las críticas estudiadas reconocen que los textos de Davanzati desbaratan la lógica de causalidades pertenecientes al régimen de representación; sin embargo, no interpretan esos textos como nuevas posibilidades de expresión, sino que juzgan la fragmentación de la obra como inconsistencias literarias o como fracasos del escritor. “Sin que el narrador establezca la relación causal entre el fracaso y el *distanciamiento* de Davanzati, el lector es capaz de hacer la asociación, y vincular en un primer momento el aislamiento obsesivo de éste con una suerte de ilusiones literarias perdidas” (González, 2010, p 132).

Nosotros no leemos estos intentos de escritura como desencantos o fracasos, más bien encontramos una prolífica experimentación con el lenguaje que no está mediada por la obligación de escribir un texto completo y totalmente comprensible. Con respecto a este punto es notorio que las críticas

literarias de *Basura* no analizan las particularidades de la escritura de Davanzati, tales como el estilo, los juegos con el lenguaje y la confluencia de múltiples géneros; por el contrario, categorizan su propuesta como un “fracaso literario” o una manifestación de la crisis de fe en la literatura.

González se preocupa excesivamente por el desencanto que produce la literatura contemporánea, por carecer de orden, sentido y unidad; tanto así que olvida la forma en que están dispuestos los textos a modo de basura. Se lamenta por la pérdida de una literatura moderna que le impide percibir lo que esa nueva literatura produce. En contraposición a esta visión, consideramos que Davanzati se opone a la sacralización literaria para presentar nuevas modalidades de configurar lo literario, que intentan señalar cómo un texto puede dejar de estar condicionado a una verdad, un saber y un destinatario.

Monroy también destaca el lugar del narrador encontrando una cercanía entre este personaje y el papel del crítico literario, dado que conoce las formas de construcción de una obra y sustenta sus críticas a partir de criterios ficcionales. Con respecto a los escritos arrojados Monroy se pregunta: ¿la obra se sustenta en una unidad? El narrador intenta darle una unidad a la obra estableciendo asociaciones entre lo que Davanzati manifiesta en sus textos y los testimonios de los personajes que conocieron al escritor y dan cuenta de sus intereses y sus experiencias pasadas; empero, en ocasiones este narrador también manifiesta que la novela resulta ser una serie de “ramas y ramas que le salían al tronco, ya de por sí grueso, de sus relatos deshilachados” (Abad, 2000, p 162) y que, por tanto, una obra literaria debe estar encausada en una línea temática clara y unificada; pretensión que evidentemente no se reconoce en los textos de Davanzati.

Para Monroy el lector rompe con el pacto ficcional que debe tenerse presente al leer una obra literaria, la ruptura se manifiesta en el momento que intenta vincular la vida y obra del escritor, y se sustenta en Eco para afirmar su interpretación: “el lector tiene que saber que lo que cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira” (citado en Monroy, 2004). *El basurero* intenta invadir el espacio del autor-personaje, viola el espacio privado tanto así que en ocasiones sus interpretaciones son invadidas por un tono biografista.

Vale la pena decir que en un aspecto coincidimos con González y Monroy, este consiste en reconocer en el narrador un intento objetivista que pretende forjar una coincidencia entre la vida y

la obra de Davanzati; es evidente la pretensión del narrador de construir una unidad a partir de la recolección de fragmentos tal como lo afirma González: “su curiosidad ya registra cierta actitud positiva hacia el conocimiento” (González, 2011, p. 132), esa actitud positiva rebasa el interés por investigar acerca de los textos arrojados y trasciende a establecer nexos objetivos entre la obra y la vida.

Lo que dejan de lado tanto una como otra interpretación es que *Basura* está instaurando otro estatuto para pensar la literatura, una modalidad que rompe con la sacralización de la literatura o con la concepción de una obra arquitectónica intencionada para un tipo de lector específico; más que establecer nexos entre Abad periodista y Abad novelista, en este trabajo queremos reconocer como la literatura cambia su estatuto mimético para inaugurar nuevas relaciones con el lenguaje. En definitiva, nuestra lectura de la novela estará enfocada en reconocer las ambigüedades, contradicciones y posibilidades que inaugura el régimen estético a partir del surgimiento de un campo sensible de percepción que no era visible en el régimen de identificación representativo.

3. La guerra de escrituras y *Basura*

En este apartado nos concentraremos en el análisis de la novela *Basura* con el objetivo de identificar la guerra entre dos ideas de escritura que subyacen en el texto. Vemos que la novela se caracteriza por ser una narración en la que prima la interpretación de un lector-personaje afanado por hallar correspondencias entre los fragmentos encontrados, ese afán lo lleva a producir un texto que dé cuenta de sus intencionalidades; a su vez, aparece un escritor que se deslumbra por los textos que él mismo escribe, esto lo lleva a interrogarse una y otra vez por la razón de ser de la escritura. Desde nuestro parecer, estas dos perspectivas presentes en la novela evidencian dos concepciones de escritura que analizaremos a continuación. La pugna entre el régimen representativo y el régimen estético nos permitirá analizar la oposición entre las dos perspectivas.

La novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince cuenta la historia de un hombre que por azar encuentra entre los desechos unos textos que han sido arrojados por Bernardo Davanzati, escritor que desde hace unos años decidió dejar de publicar sus escritos. A partir de los fragmentos encontrados el recolector, que hace las veces de narrador, interpreta cada uno de los textos e intenta consolidar una unidad textual. En *Basura* aparece una tensión entre los textos encontrados en la caneca que se caracterizan por ser ambiguos, inconclusos y contradictorios, con los comentarios al margen que realiza el recolector que pretende consolidar una unidad textual. Entre los textos arrojados y las interpretaciones del narrador se produce un contrapunteo de voces escriturales que se oponen entre sí, tal contrapunteo revela el choque de los regímenes de identificación de las artes.

La novela inicia con un juego de palabras del recolector de los textos: “Esto que empiezo empezó cuando me pasé a vivir por el Parque de Laureles” (Abad, 2000, p. 13). En este enunciado se evidencian dos elementos que es necesario revisar: por una parte, “esto que empiezo” hace referencia a la escritura del libro, al intento de producir una historia construida a partir de fragmentos y configurar una obra que encadene perfectamente cada acontecimiento narrado; por otra parte, el enunciado “esto...empezó” tiene que ver con el encuentro que tiene el narrador con Bernardo Davanzati (González, 2011, p. 131). Estos dos planos atraviesan el conjunto de la novela.

El primer elemento se relaciona con la necesidad del narrador de construir un conjunto unitario a partir de los fragmentos hallados; y el segundo, alude al interés de *El basurero* por establecer coincidencias entre la escritura y la vida de Bernardo Davanzati. Estos dos aspectos, a nuestro parecer, dan cuenta de una de las visiones de escritura que subyace en la obra, y que se contraponen con otra visión: la que se manifiesta en los fragmentos. A continuación, pondremos en evidencia como estos dos tipos de escritura que se presentan en *Basura* entran en choque para dar lugar a una guerra de escrituras.

3.1. La escritura y la vida

En *Basura* encontramos la evidencia del principio de ficción perteneciente al régimen representativo que se revela en las interpretaciones de *El basurero* que intenta aseverar que los escritos de Davanzati son un fiel reflejo de sus experiencias de vida; por otro lado, se reconoce en la novela un autotelismo manifiesto en la necesidad de Davanzati de interrogarse por la escritura a través de la escritura misma.

En cuanto a la primera idea de escritura encontramos que, al narrador de *Basura* le interesa indagar en las motivaciones del escritor y no contento con auscultar en la basura, pretende establecer coincidencias entre los papeles y la vida. En las primeras páginas presenta un panorama del escritor, donde narra su supuesto fracaso en la industria editorial, el tipo de comida que suele consumir y las salidas matutinas en las que daba rodeos sin un destino definido. Observemos como no se exime de contar lo más mínimo: “Esta falta de meta [de Davanzati] era compensada por la rigidez del horario y de la duración de sus paseos, todos los días noventa minutos, de ocho a nueve y media de la mañana. Tampoco asistía a las reuniones del condominio, pero pagaba puntualmente las cuotas de la administración (<<en efectivo>>, me dijo un día la encargada) [...]” (Abad, 2000, p.15).

Estas descripciones no son detalles inútiles para el narrador - tal como el barómetro de Flaubert-, no obstante, ponen de presente un interés investigativo que intenta encontrar correspondencias entre la vida de Davanzati y los textos arrojados. Después de realizar esta labor detectivesca, el recolector, escribe las correspondencias entre un acontecimiento y otro, intuye que la falta de

objetivo de las salidas matutinas del escritor es un hecho homólogo a la carencia de objetivo y destinatario en sus textos; también afirma que, las constantes referencias a la soledad en los escritos de Davanzati son una manifestación de su aversión a los espacios concurridos; cuando Davanzati asocia la escritura a los orines, el narrador cree que el escritor tiene serios problemas de próstata o quizá sea una deficiencia en la hormona antidiurética. Concluye: “Davanzati se dedicó a convertir en ficción, a maquillar de ficción su experiencia, el larguísimo y muy pesado fardo de sus recuerdos” (Abad, 2000, p. 56).

En suma, encontramos a un escritor que considera a la literatura como un fiel reflejo de las acciones cotidianas de un sujeto, la escritura literaria la define como un espejo de la vida; en este sentido no puede haber piezas sueltas que no respondan con ese objetivo, pues cada palabra, acción y tema tratado se unen para consolidar una unidad indisoluble. En efecto esta interpretación De *El basurero* atrapa la escritura en el hacer y limita sus posibilidades al estar supeditada a la acción.

Consideramos que el principio de ficción rancieriano se pone de presente en esta indagación, recordemos que este tiene por función representar una acción y por consiguiente organizar las formas de decir; en ese sentido el texto no es un objeto autónomo, sino que está anudado a las determinaciones ficcionales que se le impongan. Al respecto, vale la pena pensar: ¿Es posible interpretar los textos como: “las memorias de Davanzati”? Para *El basurero* irremediamente la respuesta a esta pregunta es afirmativa, pues establece una asociación inmediata entre “el yo” que se anuncia en los textos hallados con la vida del escritor, como si, solo porque el texto estuviese en primera persona, acreditara al lector-personaje para decir que el autor-personaje se está nombrando allí.

No hay que obviar que Davanzati en algunos escritos alude a su matrimonio y su hija, pero en la gran mayoría de fragmentos no hay ningún rasgo autobiográfico; empero, el recolector insiste en buscar indicios que afirmen que Davanzati forja una relación estrecha entre la escritura y su vida. En este caso, el principio de ficción se manifiesta en este hecho pues opera una relación entre unos efectos y unas causas. Las experiencias de vida del escritor son los efectos que causan la escritura. La operatividad del reparto de lo sensible rancieriano se manifiesta en el momento que la interpretación de *El basurero* resulta en un andamiaje construido con la intención de establecer correspondencias que hacen visible y comprensible una interpretación de la historia, pero que

ocultan otras maneras de reconocer los fragmentos y eso que oculta la interpretación del narrador viene a ser el autotelismo con el que opera la escritura de Davanzati.

En contraste al funcionamiento del principio de ficción del régimen poético se manifiesta un autotelismo del lenguaje, en que los fragmentos del escritor-personaje están contenidos en sí mismos llegando a producir una ausencia de significación. Este autotelismo lo encontramos en uno de los fragmentos:

No hay esfuerzo, no saco con las uñas estas palabras rápidas, no desgarró, simplemente me dejo hablar por esa voz oculta de algo que se desboca, como un borracho eructa, hipo inútil, estornudo de ideas, tos de palabras y erupción de un volcán ya casi muerto. La lava empieza a salir, y lava y quema y salva. (Abad, 2000, p. 49)

En este fragmento vemos que, no hay una intención en la escritura, el lenguaje habla sin las limitaciones que causa el vínculo entre la literatura y su exterioridad. En el caso de los textos arrojados hallamos una idea de escritura contraria a la consolidada por el recolector. Podemos reconocer en la anterior cita, que en vez de que exista una escritura premeditada las palabras resultan tan espontáneas como una manifestación corporal, manifestación que para el cuerpo es imposible de prever o evitar como la tos, el eructo, el hipo o el estornudo. Davanzati encuentra en el acto de escribir un escenario para develar las tensiones, fragmentaciones y contradicciones de la misma escritura. Sus textos se preguntan por su misma constitución, se encierran sobre sí mismos y no cesan de nombrarse.

Revisemos otro fragmento que se refiere a este aspecto:

Tomarse la palabra de alguna manera es vergonzoso; es como decir: yo si tengo algo que decir óiganme. En cambio... no estoy muy seguro de tener algo interesante que decir: Al contrario, me siento apabullado por el peso de las palabras. (Abad, 34, 2000)

En definitiva, lo que encontramos en los fragmentos es completamente distante de una unicidad o complementariedad, más bien se pone de presente una pregunta continua sobre la potencia de la palabra, pregunta que no cesa de proferirse a través de la misma escritura.

3.2. La organización textual

A lo largo de la novela el recolector interroga el género, el tema y el destinatario que aparecen en los escritos; intentaremos ahora contrastar dos perspectivas que se presentan en *Basura* sobre estos asuntos y ver cómo opera el principio genérico y las convenciones temáticas en contraposición con la indiferencia de género y tema propio del régimen antirepresentativo.

El basurero indaga en el género que caracteriza los textos de Davanzati, y ante ello presenta una categorización genérica que debe cumplir la función de limitar las formas de escribir: “El cuento no puede dejar tantos cabos sueltos y la novela no puede tener tantas puertas porque entonces los lectores se pierden” (Abad, 2000, p.84). Es decir que, *El basurero* busca que cada texto cumpla con unos parámetros que lo circunscriban a un género. En el caso de los textos de Davanzati, no existe esa correspondencia, más bien hay una multiplicidad de temas presentados y diferentes formas narrativas; por esta razón el lector-personaje juzga a Davanzati como un escritor fracasado, pues no asume una decisión sobre lo que escribe, simplemente escribe de manera automática sin pensar en un género literario que debería orientar la naturaleza de la acción representada. *El basurero* al reclamar con insistencia la pertenencia del texto a un género, se inscribe en una lógica de representación donde el género se impone al texto. En contraposición, los textos de Davanzati presentan una forma de escritura que equivale a la escritura de piedra que rueda sin destinatario.

Si hacemos el ejercicio de leer únicamente los fragmentos de Davanzati eludiendo los comentarios del narrador, resulta imposible categorizar los textos dentro de un género específico, pues algunos tienen la apariencia de novela, en el caso del texto titulado *Rebus*, otros tienen las características de diario, misiva, poema, notas sueltas, aforismo, cuento, o simplemente, no es posible identificar claramente a qué género pertenecen. En cuanto al posible tema que se presenta en los escritos, encontramos que, cualquier tema sea el suicidio, la soledad, los orines, la escritura, se encausa en diferentes estructuras genéricas; en efecto, no hay una categorización genérica que se acople a un tema para escribir.

Ante esta característica, el narrador manifiesta que Davanzati “[...]cambiaba de género como quien cambia de camisa, en el intento de escribir algo ameno, o algo comprometido con su ciudad,

o algo legible [...]” (Abad, 2000, p.108). El principio de genericidad propio del régimen poético se anula a causa de la libertad expresiva que se mantiene en los textos de Davanzati y con ello se abre una brecha para dejar a un lado la división organizadora, en la que un tipo de enunciado debe estar en congruencia con una forma dada, en este punto se hace evidente la indiferencia de género propia del régimen estético, ya la palabra no tiene que responder a prescripciones y modelos, sino que puede decir lo que quiera adoptando cualquier forma y género.

Ante la infinidad de significaciones y temáticas que caracterizan a los textos, el narrador intenta conformar una unicidad semántica al pretender que la obra se constituya como una estructura orgánica en que cada una de sus partes cumpla una función específica, y, además, que responda a unas leyes de causalidad previamente estipuladas. En oposición a esta idea, cada texto se manifiesta con plena autonomía e independencia, los textos parecen inconclusos y carentes de un sentido claro. Hallamos repeticiones intempestivas de palabras, juegos semánticos y afirmaciones que se contradicen entre sí, entre otras manifestaciones escriturales²². Esta última visión de la escritura, es homóloga a las particularidades del régimen estético que libera a la palabra de las leyes causales y de las prescripciones racionalizadoras de la palabra para dar paso a la autonomía del decir.

3.3. ¿La *basura* tiene un destinatario?

Por otra parte, *El basurero* a lo largo de sus escritos se pregunta continuamente: ¿estos textos van dirigidos a alguien? Vemos que en los textos no se vislumbra un destinatario, pues no pretenden ser entregados, ni mucho menos buscan “educar espíritus, salvar almas, defender inocentes” (Rancière, 2009, p 36). No tienen un objetivo trazado, sino que se producen por el simple deseo de escribir: “[...] No lanzo ningún pedido de auxilio, no pretendo que nadie me socorra, no tengo hambre de ojos que me salven y me lean [...]” (Abad, 2000, p. 22), y más adelante dice:

²² Todos estos aspectos los revisaremos con detalle en el siguiente capítulo dedicado exclusivamente a la interpretación de los fragmentos.

Escribo y nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morir y aunque se esté muriendo. (Abad, 2000, p. 22)

Los textos no pretenden causar un efecto en el lector, pues no se prefigura un lector, los textos son arrojados a la basura sin la pretensión de que sean leídos, pues pueden permanecer en medio de los desechos o ser rescatados. Puesto en términos de Rancière (2009): la palabra rueda de mano en mano, sin contemplar previamente un destinatario propicio y preciso. Por consiguiente, vemos que Davanzati se quiere alejar de las demandas de la industria editorial, ya que no busca oro o fama, no quiere que otros lo lean, simplemente produce textos sin una finalidad precisa.

Como hemos señalado, *El basurero* intenta organizar los textos a partir de un tema (en este caso, las vivencias de Davanzati) y un género; de manera homóloga, la industria editorial selecciona los textos dignos de publicar, instituye los criterios específicos de divulgación al fijar las normas y parámetros. Tal como el régimen representativo determina la elección del tema, la organización de sus partes y la ornamentación del discurso, la industria editorial organiza el decir a partir de leyes causales. En definitiva, resulta evidente cómo el narrador responde a las determinaciones de la industria editorial, así como un editor corrige, comenta y señala las carencias de un texto, no cesa de señalar los aspectos que considera que carecen de sentido y que no logran la unicidad orgánica que debería caracterizar a toda obra. En suma, en las interpretaciones del narrador se evidencia un criterio de valoración de los escritos que está regido por las prescripciones de funcionamiento del régimen representativo, en el que alguien determina lo que se debe decir, cómo se debe decir y a quién debe ir dirigido. Por ello en reiteradas ocasiones *El basurero* juzga la escritura de Davanzati como innecesaria, pues manifiesta que ni siquiera debería seguir hurgando los botes de basura, pues no encuentra más que textos pobres sin un sentido y una organización clara. Al respecto afirma: “En todo caso, no todo lo escrito por Davanzati merece ser rescatado. Su basura, como casi todas las basuras, tenía más de desperdicio inútil que de cualquier otra cosa” (Abad, 200, 47).

En este capítulo hemos realizado un análisis de dos ideas de escritura que fundan la guerra de escrituras en *Basura*, una es presentada por el narrador que entiende la escritura como una producción organizada, congruente y unificada, que fundamentalmente se relaciona con la vida de

quien escribe, esta primera concepción se estructura a nuestro parecer bajo el fundamento del régimen representativo que señala Rancière, en el que toda palabra está escrita con un objetivo, dirigida a un destinatario y anudada a un gran edificio en el que, el tema, el estilo y el género se relacionan perfectamente, opuesta a esta concepción, encontramos la idea de escritura que subyace en los fragmentos arrojados a la caneca, estos textos carecen de un destinatario, por el mismo hecho de ser arrojados, son repetitivos, llenos de detalles inútiles y no cesan de preguntarse por la potencia de la palabra que da vueltas sobre sí misma; esta noción de la escritura pertenece al régimen estético rancieriano en el que la palabra por esencia se encuentra en un estado de orfandad, pues no es posible atribuirle un padre que limite y organice el decir de una manera precisa y prescrita, como sucede en el régimen representativo. También encontramos que la palabra muda se manifiesta en toda su expresión pues no deja de proferirse y no cesa de interrogarse por el enigma de la escritura.

En el choque entre estas dos manifestaciones de escritura se presencia la guerra de escrituras, *Basura* se convierte entonces en una creación literaria que pone de manifiesto el problema mismo de la literatura: la oposición entre dos formas de escribir, en la que cada una parte de modalidades diferentes para tratar la palabra: como sujeción a unas normas o plena liberación de dichas normas. *Basura* da cuenta de dos formas de visibilidad, una de estas formas la encontramos en la mirada del narrador que hace visibles unos textos, formas e interpretaciones e invisibiliza otras, con el fin de responder a los dos objetivos que ya señalamos más arriba: establecer una relación entre vida y obra y consolidar una obra en la que todas sus partes se unifiquen. En oposición a la primera idea de visibilidad, se manifiesta otra en los fragmentos que no solapan nada, sino que presentan la contradicción y desorden de la escritura, en las que apariencia y realidad, incongruencia genérica y multiplicidad temática se ponen en evidencia. La tensión entre estas dos voces se manifiesta porque cada una pretende dar cuenta de una manera diferente de comprender la escritura, su intencionalidad y las relaciones que pueda conformar con la vida misma. Las dos voces están luchando por imponer su perspectiva de la escritura, en otras palabras, organizan el espacio, los modos y lugares de la escritura a partir de dos modalidades diferentes de dividir lo sensible.

Consideramos que la novela escenifica una lucha de las escrituras al manifestar una pugna entre una y otra voz. La novela nos dice que la literatura es una guerra de escrituras, pero sin olvidar que los personajes que escenifican esa guerra se encuentran en el mismo espacio narrativo; es decir

que, pese a la distancia y el desconocimiento que tiene uno del otro establecen una relación por medio de los papeles arrojados en el bote. En ese sentido, la novela nos invita a pensar que, en una aparente distancia entre las dos voces, las escrituras pueden coexistir.

4. Basura como Libro en pedazos

En el capítulo anterior presentamos cómo *El basurero* busca construir una unidad entre los escritos encontrados, y cómo en ocasiones los desdeña al considerarlos como ripios inútiles que no vale la pena reescribir, y que, por tanto, es mejor volver a arrojar a la cesta de desechos. En ese sentido valdría la pena preguntarnos: ¿Cómo leemos los textos arrojados sin la perspectiva de *El basurero*? Consideramos que la apuesta de Jacques Rancière sobre el régimen estético nos da otra perspectiva, diferente a la construida por *El basurero*, para leer los fragmentos. El texto que sigue a continuación tiene por objetivo analizar los escritos de Bernardo Davanzati bajo las posibilidades interpretativas que nos propone la poética antirepresentativa rancieriana.

Realizaremos un análisis de los textos de Davanzati basado en las siguientes categorías: las concepciones de escritura, el texto como pura materia y la fragmentación textual. Pretendemos ratificar nuestra hipótesis que afirma que los textos de Davanzati se estructuran bajo el régimen estético rancieriano, y que este régimen nos permite identificar la riqueza literaria que guardan. Esto no quiere decir que únicamente se evidencien las particularidades del régimen estético en los fragmentos; antes bien, encontramos en manera transversal en la novela como se representa un desajuste en los modos en que se configura lo sensible, esto se da en el momento en que los textos arrojados posibilitan el surgimiento de nuevas formas de significar y desestabilizan la lectura que el lector- personaje pretende imponer.

4.1 Algunas concepciones sobre la escritura

En muchos de los textos encontramos que implícitamente salen a relucir preguntas por la escritura, tales como: “¿para qué escribo?”, “¿Para qué dar a leer lo que escribo?”. En este tipo de textos se indaga por la escritura a través de la escritura misma, es decir que los textos arrojados pueden considerarse como un ejercicio autotelico del lenguaje. Un autotelismo que Rancière pone de manifiesto al referirse al régimen estético: “Para que la literatura sea hay que darle su propia tierra, una realidad adecuada a su lenguaje, un mundo cuyas formas sensibles correspondan a las formas

que dibuja un lenguaje que no se ocupa “más que de sí mismo”, es decir que no se ocupa más que de reflejar las formas esenciales y sus relaciones” (Rancière, 2009, p.163). A partir de la concepción de autotelismo que elabora Rancière identificaremos de qué manera el lenguaje interroga su razón de ser en los escritos desechados por Bernardo Davanzati. En los textos hallamos alusiones a la escritura como necesidad, desecho y mentira. A continuación, revisaremos estas alusiones con el fin de reconocer las múltiples ideas de escritura que emergen, así como sus relaciones y oposiciones.

Comencemos analizando un texto relacionado con este aspecto:

Escribo y nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir, escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morir y aunque se esté muriendo ¿Para qué orina ya un moribundo? ¿Para qué escribe ya un agonizante? Y sin embargo orina. Y sin embargo escribo. Si lo publicara admitiendo que alguien me lo quisiera publicar, lo primero que pensarían los críticos es que busco algún honor, reconocimiento, notoriedad, fama, plata. Y sí, eso es lo que buscan casi todos, eso es lo que yo mismo buscaba en otros tiempos. Ahora no quiero que nadie me premie porque orino: qué bien orina el señor Davanzati, realmente que bien orina ese señor. Tampoco temo que algunos critiquen mi manera de orinar: qué poca fuerza tiene la orina de Davanzati, que amarilla está, cuánta espuma que saca y qué mal huele. Me importa un bledo lo que piensen sobre mi manera de orinar. No puedo dejar de hacerlo, no sé hacerlo de otra manera. Lo más que me pueden pedir es que escoja un sitio secreto para hacerlo. Cumplo con el precepto. Lo hago a escondidas y no espero que nadie me aplauda por la meada. Lo hago a menudo porque a menudo me dan ganas, porque tomo mucha agua o mucho vino o porque tengo pequeña la vejiga, crecida la próstata, baja la hormona antidiurética, que sé yo. Lo hago porque si no me reviento por dentro. En realidad, no tendría tampoco nada de malo reventarse, pero es más agradable mear que reventarse. Mear; seguir meando hasta el día que me muera. (Abad, 2000, p. 22)

En este fragmento subyace una idea de escritura como una necesidad que tiene que ser saciada a través de la misma escritura, esto lleva a Davanzati a seguir escribiendo; pero también, la escritura se manifiesta como un desecho en el que se reconoce cierta inutilidad al equipararse con los orines; la escritura pierde aquí el sentido de un elemento digno de conservar y mostrar, pierde su estatuto de elogio y verdad y pasa a ser un objeto de desecho, y es desecho en tanto se compara con los orines y literalmente se desecha arrojando al bote de la basura. El lector-personaje se asombra de las continuas alusiones a los orines y al respecto dice:

¿Por qué hablaba tanto mi vecino de las meadas? Yo tengo para mí que él debía tener un problema de próstata, pues no por nada alguien escribe tan obsesivamente de algo tan pedestre y corriente. No me imagino a Proust hablando de la orina de nadie, ni siquiera de la de esos vulgares Verdurin, mucho menos de la Swann o la de Gilberte. (Abad, 2000, p.58)

Algo que se considera de poca monta es equiparado al ejercicio de la escritura, de modo que, los dos actos (orinar y escribir) entran en una condición de igualdad, en la que uno no es más ilustre o vil que el otro. Este tipo de textos nos lleva a preguntarnos: ¿por qué narrar de manera tan minuciosa las particularidades de los orines? Es evidente como en este fragmento se le da un lugar a lo banal, tal como lo enuncia Rancière cuando analiza un fragmento de *Madame Bovary*, al decir que, la causalidad es desvanecida por lo banal, y esta banalidad se enlaza con la narración de sensibilidades nimias, de lo puramente corporal. Al interpretar el fragmento desde el sentido rancieriano vemos que la causalidad es desplazada por las descripciones minuciosas de los orines, por eso que es tan banal como todo lo que se desecha y resulta inútil.

En otro texto titulado *Rebus*, a través de una descripción minuciosa, de nuevo Davanzati alude al acto de orinar en que la banalidad vuelve a aparecer como el elemento central, aspecto característico de la escritura del nuevo régimen; allí no cesan de narrarse detalles sensibles que se ponen en el centro de la escena, por tanto, no se evidencia una acción central en que las partes estén supeditadas a un centro; por el contrario, se presenta una ruptura con la poética representativa en que la acción comandaba todas las partes. Como dice Rancière: “La inflamación de la descripción está en detrimento de la acción”. En oposición al principio de ficción de la antigua poética, el texto de Davanzati solo presenta descripciones, percepciones y sensaciones del cuerpo y de las cosas. Estamos ante una manifestación de la democracia de la letra errante en la que se

presencia una “igualdad en la escritura” en el decir de Rancière, que atribuye a todos los seres y todas las cosas la misma importancia y el mismo lenguaje.

Otra idea que emerge en los textos, es la escritura como mentira. En un texto que inicia diciendo: “El cráneo de mi bisnieta será transparente...” aparece la irrupción de los límites del lenguaje por consecuencia de un casco que pueda conocer de manera transparente los pensamientos de otra persona, “este es un artefacto doble que permitiría conectar los impulsos nerviosos de dos cerebros en lo relacionado con su pensamiento” (Abad, 2000, p.52). El casco aparece como la solución a las “viejas, engañosas, falsas, solapadas, mentirosas palabras” (Abad, 2000, p.52). La palabra aparece como talanquera, límite de expresión que se opone a la verdad y a la sinceridad. En la presuposición de que exista ese casco subyace el deseo por descifrar, decodificar y transmitir la verdad del pensamiento sin la necesidad del lenguaje; el lenguaje aquí se presenta como un tropiezo para reconocer la realidad tal y como es.

Hemos visto cómo se presentan diferentes concepciones de escritura en el mismo texto: como necesidad, mentira y desecho. Así mismo, se evidencian oposiciones entre concepciones de escritura que aparecen en los fragmentos: entre la escritura como un desecho y a la vez, como algo indispensable; también se pone de presente una idea de escritura como un acto insuficiente para conocer y manifestar el pensamiento. El carácter autotelico del lenguaje sale a relucir aquí donde se interroga, cuestiona y analiza las relaciones que forja la escritura, sus posibilidades y limitaciones; empero esta forma autotélica no se trata de un juego autosuficiente, sino más bien, un juego con las palabras que expresa su naturaleza maravillosa y que aguarda un potencial emancipatorio que le permitiría al lector llevar esos juegos con las palabras a su propia vida. La escritura expresa sus juegos internos entre las cosas: entre los orines y la escritura; o la oposición entre un “casco de la seguridad” y el lenguaje. En definitiva, el autotelismo se manifiesta en la insistente pregunta por las múltiples manifestaciones de la palabra que se escapan a las determinaciones de un autor, éste intenta rodearla, reconocer sus movimientos y múltiples formas de concebirse.

La intransitividad se vincula con la palabra huérfana, en tanto que es una palabra despreocupada de su origen y de su destinatario. En el texto que inicia: “Escribo y nunca nadie va a leer lo que escribo, escribo porque tengo el vicio incurable de escribir [...]”(Abad, 2000, p. 22) que citamos

más arriba, es evidente que lo que menos se quiere es indagar por la procedencia de la escritura, tampoco se buscan elogios por las formas de orinar, así como se halagaría la escritura; en contraste con ello, el interés está puesto en la expresividad de la escritura, en la manera como se exploran sus potencialidades y limitaciones.

Identificamos que la idea rancieriana de autotelismo nos permitió reconocer varios elementos en la novela *Basura* entre ellos: como aparece una pregunta constante por el lenguaje y sus formas de manifestación; también vemos como las cosas (orines, basura, banalidades y escritura) entran en una condición de igualdad sin que la acción prime sobre las descripciones minuciosas y las banalidades. En suma, los fragmentos irrumpen contra una jerarquía entre género y tema para instaurar el principio de igualdad como norma; también se evidencia una constante interrogación de las palabras por su propio sentido poniendo en evidencia el autotelismo del lenguaje.

4.2 Los textos como materia

Ahora revisaremos como algunos textos de Davanzati se caracterizan porque la parte material (el decoro de las palabras y las imágenes), reluce por encima de la carga semántica de las palabras. Encontramos dos particularidades en la novela *Basura* referidas a este asunto: en primer lugar, los textos son convertidos en basura al ser arrojados como desperdicios; y, en segundo lugar, encontramos otra materialidad en los textos, al identificar signos diferentes al código alfabético, espacios en blanco y trazos que resultan difíciles de descifrar. La idea de petrificación de la palabra y la liberación de la *elocutio* nos provee de un panorama para reconocer como la palabra no es la única que habla, sino que también las cosas lo hacen, a su vez como la escritura no solo usa palabras para expresarse.

Con respecto al primer punto a tratar relacionado con los textos convertidos en basura, reconocemos que los escritos entran en la condición de desechos al estar en igualdad con los restos de comida y los objetos que son considerados inútiles. Es decir que, los textos de Bernardo Davanzati se caracterizan por entrar en el círculo de objetos desechados sin tener un destinatario específico o una función particular. De acuerdo con Rancière, el objeto adquiere un estatuto diferente al estatuto de la palabra activa que se manifiesta para causar un efecto y dirigirse a un

sujeto. Los textos de Davanzati al ser depositados en la basura pueden ser leídos por cualquiera que por azar los encuentre, o pueden permanecer en su condición de inactividad e igualdad con los demás desechos.

Hemos visto con Rancière que en el régimen representativo “la parte intelectual” comanda la organización de la palabra, determina los modos posibles en los que se puede decir y las congruencias establecidas entre género y tema; este orden premeditado entre las partes relega en último lugar la ornamentación de la palabra, pues recordemos que la *elocutio* debe someterse a las ordenanzas de la *dispositio* y de la *inventio*; en oposición a ello, Rancière introduce la idea del texto como “libro en pedazos”, en el que la *elocutio* ocupa el lugar de la *dispositio*. El filósofo afirma que el libro en pedazos pierde la capacidad de transmitir sentido al dejar de ser un signo que contiene significado, y ante esta pérdida, se superpone su carácter material. Se manifiesta de nuevo una tensión entre la necesidad de significar y la liberación de la palabra, una palabra que se puede convertir en pura materialidad.

Rancière presenta la idea del texto como materialidad a partir del análisis crítico de las siguientes obras: *Vida de Fíbel*, *Don Quijote de la Mancha*, *El Amadis de Gaula*, *La novela de Troya* y el libro II de la *Republica* de Platón. El filósofo afirma que es tan recurrente el uso del libro en pedazos que se convierte en un topos literario, el topos es entendido por el filósofo como un modelo narrativo que se repite en varias obras, este se evidencia en una obra literaria a partir de la identificación de una de estas dos características:

Estado de desherencia del libro que ya está por abandonar el circuito del sentido para ser reciclado como pura materia, útil para cualquier uso industrial o doméstico; o, a la inversa, colección aleatoria de los envoltorios de papel que se transforman en volumen. (Rancière, 2009, p.101)

En esta cita reconocemos dos variables del libro en pedazos: la transformación de los papeles hallados en un objeto al que se le asigna una función utilitaria; o, la reconstrucción de los pedazos que son transformados en un nuevo texto. A partir de la clasificación de Rancière podemos establecer correspondencias con la novela de Abad Faciolince, pues presuponemos que la novela se inserta en este topos a través de la segunda posibilidad que señala Rancière: como colección de papeles que ingresan en una nueva manifestación de escritura.

Quien encuentra esos textos los ubica en la categoría de objetos reciclados, pues se transforman de basura a texto. Recordemos que *Basura* es una novela que se hace a medida que *El basurero* recoge los textos, por ello, no es posible presuponer cuál será el próximo apartado que arrojará el escritor; esto lleva a que los textos al ser reconstruidos y reunidos en un mismo volumen, pasan por un ciclo de resignificación: de escritura a basura y de basura a escritura. También es probable que se omitan apartados o se intente dar un orden arbitrario a los escritos, debido a que al ser arrojados carecen de una organización específica. La basura habla, ahora no solo las palabras tienen la potestad de nombrar, los desechos considerados inútiles también enuncian, es decir que, se manifiesta una petrificación de la palabra en la que las letras y las cosas están en condición de igualdad.

En relación con el segundo punto de este apartado, relacionado con la presentación de signos distintos a las letras que aparecen en algunos textos, encontramos en algunas hojas, grandes equis superpuestas, espacios en blanco y marcas hechas con un esfero con tinta seca. Recordemos que la palabra muda como producto de la liberación de la palabra tiene la potestad de hablar y callar, mostrar y esconder, ese juego doble de la enunciación se manifiesta en algunos textos de Davanzati; como el texto que está hecho con un esfero con tinta seca, en que resulta imposible distinguir las letras allí escritas, lo único que se ve es la hoja como soporte material y unos rastros voluminosos de escritura que marcan el paso del esfero sobre el papel, aquí aparece la escritura en su pura materialidad evidenciando un juego entre el decir que pretenden manifestar las letras y lo no dicho que se esconde tras ellas. En definitiva, la parte intelectual del texto se somete a la parte material de la escritura. En palabras de Rancière: “Ahora es la “parte material” del lenguaje -las palabras con su poder sonoro y gráfico- la que ocupa el lugar de la “parte intelectual”: la sintaxis que las subordina a la expresión del pensamiento y al orden lógico de una acción (Rancière, 2009, p. 29).

Otra manifestación en la que reluce el papel y los signos escritos es cuando Davanzati escribe un aforismo en el centro de una hoja en blanco que dice: “En el silencio descansa el silencioso” (Abad, 200, p.48). Vale la pena aclarar que, el narrador no ubica este enunciado en una hoja en blanco, él olvida que las letras están rodeadas por un espacio en blanco y solo las transcribe, desconociendo que el silencio anunciado en los signos escritos se enfatiza con el vacío blanco que los rodea. Esta no es la única manifestación del silencio que encontramos, pues en los textos hay una continua

reflexión sobre el lenguaje, sobre la posibilidad de manifestarse a través de la escritura con “parrafadas de palabras” que no puedan detenerse o con un desenlace que sólo puede llegar al silencio, el silencio que se ve en el espacio en blanco entre palabras, el silencio del punto final, o el silencio que impide la escritura: “un fluir de algo que por mi boca habla y en mi mano encuentra su inútil resonancia” (Abad, 2000, p.48).

En otro escrito literalmente vemos que la parte material se antepone a la parte intelectual, en el que aparecen grandes equis superpuestas a las letras, en el momento en que lo vamos a leer, las equis estorban la lectura, a pesar de que es posible distinguir las letras. Las equis aparecen como una forma de negación de lo escrito, pero a la vez como la manifestación de su permanencia. Pues para negar el texto no lo quema, ni lo rompe, sino que lo demarca con signos ajenos al alfabeto en el que se hace evidente una contradicción: manifestar a través de la escritura lo que se quiere decir, pero a la vez negarlo.

Hemos reconocido que el libro en pedazos como característico del régimen antirepresentativo nos permite indagar en la parte material de los textos de Davanzati al resaltar la *elocutio*: la transformación del papel escrito en basura, y como los signos y trazos que se superponen al significado de las palabras adquieren una potencia en la escritura; en definitiva, aparece una palabra petrificada que se convierte en objeto y hace que la materialidad de las palabras se superponga al sentido. Los fragmentos citados están soportados bajo una noción de escritura ilimitada en el que todo habla, las repeticiones, los espacios en blanco, las equis, los trazos. Esto nos lleva a decir que no solo las personas pueden emitir un mensaje, sino que la basura y los signos distintos al alfabeto toman un lugar dentro de la escritura para enunciarse, no como un mensaje que oculte algo tras de sí, sino una escritura que presenta su materialidad.

4.3 La fragmentación de la basura

La estructura de la novela está fundamentada a partir de dos relatos: un relato general que construye *El basurero* en el que nos presenta los textos hallados y su interpretación; y un relato interno que se construye de los fragmentos que arroja Davanzati a la caneca. En efecto, esto hace que en la novela circulen al mismo tiempo dos historias y nos permite encontrar una primera evidencia de

la fragmentación del texto. Pues como vimos en el capítulo anterior, la primera intenta construir una organización precisa con los escritos encontrados; y la segunda presente en los fragmentos arrojados hace que prime el desorden.

Lo primero que sale a la luz en la novela es la forma como Davanzati arroja los textos: por pedazos, él no tiene un volumen de textos unificado que luego va fragmentando para arrojar a la basura. De acuerdo con las indagaciones de *El basurero*, el escritor-personaje a medida que escribe arroja los textos a la caneca. Por otro lado, en los textos del escritor no se evidencia una secuencia entre un texto y otro, a pesar de que el narrador manifieste que les dio un orden, la segmentación de los textos salta a la vista; dicha fragmentación hace que se anule una posible unidad temática o estilística, por ello, cualquier pretensión de analizar todos los textos en su conjunto resulta imposible. El recolector así lo describe: “Su agonía se alargó durante casi una semana de frases estentóreas, de ideas con hipo, de frases con bostezo, de estertores verbales, de lucha inútil por no morir” (Abad, 2000, p. 91).

En definitiva, aparece una contradicción en los textos de Davanzati, pues en uno y otro texto parece que su argumento anulara el anterior, o se anulara a sí mismo; veamos un ejemplo sobre ello: en un fragmento un sujeto dice que lamenta su pérdida de memoria, de ahí que, cree que se acerca a la demencia; empero, en los textos subsiguientes se exponen con lucidez recuerdos claros, detallados y anodinos. De tal manera que, por más que se busque una unidad temática, ésta se anula en la misma escritura.

Hemos visto como reluce la fragmentación entre los textos, pero ahora veamos cómo se evidencia esta característica al interior de un texto:

Receta para un bien, día nochesco, tanta mentira acumulada, digo, vergüenza del olvido, no hay palabras, la fe, razón, colmado de miedo el insomnio me aqueja, nostalgia, ah, no, eso no, que lo olvide la amnesia, la anestesia del sol del cerebro, sueño de la razón, monstruoso íncubo, la sangre que no fluye, el pensamiento que no se ilumina, el maletín, me marchó, la marcha de soldados por la calle, me callo, sé que no soy yo, recibo voces de antes, las de hoy no me llegan, voces ocultas que me llegan detrás del cráneo y me dictan estas palabras: azul de las hortensias, azul

de las hortensias, enredaderas de hiedra, yedra, barrotes herrumbrosos delante de mí celda y voz de las campanas de la iglesia, melodía que no escucho pues las campanas solo regalan su música a quienes las golpean. Inspiración hecha de tinta, me dejo ir; no pienso, sale, fluye, emerge lo que no es mío. La armadura se disuelve, se deslíe, se derrite y entonces quedo un galápago olvidado, como una tortuga vacía de caparazón, testuz sin ropa, todo en cueros, como una serpiente que ha mudado la piel y ha quedado en carne viva, su veneno la corroe desde dentro, y mis venas se ven transparentes detrás de una carnosidad sin piel, al rojo vivo la carne erosionada irritada despellejada en carne viva la carne, encarnado, enconado, claudico, duermo, cedo, me relajo, me caigo, me derrumbo, un fluir de algo que por mi boca habla y en mi mano encuentra su inútil resonancia. (Abad, 2000, p.48)

En las cinco primeras líneas de este texto encontramos que, entre una coma y otra se marcan una diferencia de palabras que no se relacionan entre sí; en consecuencia, aparecen palabras independientes que al estar en el mismo párrafo se convierten en un universo de manifestaciones del lenguaje y percepciones desligadas. Después de estas cinco líneas, aparecen dos puntos (:), que dan apertura a una reflexión sobre el lenguaje, un lenguaje particular que domina y dicta lo que se debe escribir. En este texto encontramos como la escritura se vincula con la corporeidad, ya no como desecho, sino como una potencia que corroe la carne. La escritura no es, en este caso, una necesidad que tiene que suplir el escritor, sino un veneno asfixiante que pone al descubierto su carne viva, un veneno que domina y vence, pues no le queda más remedio que ceder a la potencia de la palabra. También encontramos que no existe un argumento central susceptible de ser interpretado, pues la profusión de palabras impide la construcción de una interpretación concisa, clara y verídica. Indiscutiblemente, este tipo de textos no está construido a partir de una forma arquitectónica: con planos determinados y previendo un inicio o un final; por el contrario, es una manifestación de la escritura automática que emerge de forma evidente.

Encontramos otro tipo de contradicción, en el siguiente texto:

No seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,

no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático,
no seas enfático, no seas enfático, no seas enfático. (Abad, 2000, p.
47)

Aquí se pone de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, al escribir: “no seas enfático” se está siendo enfático en la repetición; en segundo lugar, en la misma repetición de la palabra desaparece la carga semántica del adjetivo “enfático”, para dar lugar a una mera manifestación de las letras sobre el papel. En conclusión, se evidencia una contradicción al poner un énfasis en lo que la carga semántica niega. En otra ocasión, Davanzati escribe un texto a alguien que nunca podría leerlo pues se ha suicidado, al respecto dice: “Esto lo he escrito para alguien que no puede leer, para él, y sobra entonces cualquier otro lector. Sobro hasta yo” (Abad, 2000, p. 32).

Otra idea de la fragmentación se hace evidente en el texto titulado: *La virgen manca* en el que se intenta conservar un estilo refinado, lleno de palabras altisonantes, pero en el que se narra hechos hilarantes. El tema y el estilo se contraponen en un mismo texto, hecho que rompe con la norma del régimen antiguo en el que las vidas vulgares y corrientes se deben representar por medio de estilos bajos y satíricos.

Hemos visto como la fragmentación se evidencia entre los textos arrojados y en el interior de ellos. La idea de fragmento introduce la concepción de obra inacabada y destotalizada, pero al mismo tiempo, presenta a la literatura como una experiencia con los límites del lenguaje en el que su característica consiste en contradecirse, en palabras de Rancière: “Es la figura finita en un proceso infinito” (Rancière, 2009, p.80).

Al analizar algunas concepciones de la escritura, los textos como materia y la fragmentación de la basura, hemos visto cómo se reconoce el primado de la *elocutio*, es decir del estilo, el decorado y

los detalles nimios dejando a un lado una estructura discursiva hecha a partir de un tema específico, un estilo unificado y un género ordenador. Las elaboraciones rancierianas sobre el régimen estético y particularmente los conceptos de: petrificación de la palabra, liberación de la *elocutio*, libro en pedazos, autotelismo y palabra muda, nos han permitido develar en los escritos arrojados, manifestaciones escriturales fundadas en la contradicción, la materialización de la letra y una sensibilidad que bajo el foco del régimen representativo no hubiese sido posible identificar. No hubiésemos podido atender detalladamente a las características propias de estos textos, sin el amplio panorama interpretativo que nos ofreció el régimen antirepresentativo expuesto por el filósofo francés.

5. Lecturas y lectores

En el capítulo “Jacques Rancière y la pregunta por la literatura”, reflexionamos sobre las particularidades del lector en cada uno de los regímenes, esto nos llevó a poner en entre dicho la idea de lector que construyó Rancière en el *Espectador emancipado*, donde argumenta que este tiene la potestad de interpretar los textos a su antojo. Recordemos lo que dice el filósofo:

El espectador [...]participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (Rancière, 2010, p. 20)

Admitimos que esta idea resulta demasiado laxa debido a que el pensador olvida que el texto se configura a partir de modos de visibilidad particulares y que por tanto, en el momento en que un lector se encuentra con un texto se inserta en esos modos particulares de hacer visible. Consideramos que los textos son limitados y no pueden decirlo todo y concluimos que cada régimen presupone un lector particular.

Nuestra intención ahora consiste en analizar tres tipos de lectores que encontramos en la novela *Basura*, estos son: el narrador, los lectores que menciona Davanzati en sus escritos y el lector que tiene la novela en sus manos. A partir de estas tres visiones analizaremos la manera como cada lector interpreta un texto a partir de un visor particular, que puede ser desde el régimen representativo o el régimen estético.

5.1. El basurero- lector

En la novela aparecen tres modalidades de deformación de los textos: en primera instancia, los textos se deterioran porque son arrojados con otros desechos a la basura y por tanto son proclives de ensuciarse con los demás desperdicios; en segundo lugar, los textos son intervenidos por

Davanzati con marcas o silencios; y por último, los escritos sufren un proceso de deformación en el momento en que *El basurero* los organiza según su criterio. A continuación analizaremos este último proceso de deformación.

Pese a que Rancière no menciona explícitamente que existe un lector para cada régimen, consideramos que cada uno presupone un tipo de lector, en otras palabras, cada régimen reclama un receptor particular que se acerque a una obra a partir de cánones ordenadores de la palabra, o teniendo presente la contradicción y petrificación de la escritura. Consideramos que un receptor que se encuentre con un texto con características del régimen representativo, ésta supeditado a interpretar la obra a partir de unos criterios estilísticos, temáticos y genéricos jerárquicos; por el contrario, en el régimen estético encontramos a un lector que haya multiplicidad de posibilidades para establecer relaciones, construir una nueva sensibilidad frente al texto y encontrar que la escritura se moviliza fuera de una estructura de visibilidad limitada.

El lector-personaje tiene la posibilidad de editar, eliminar apartados y corregir imperfecciones del lenguaje. A pesar de que pretenda imponer en los textos sus intencionalidades²³, el texto tiene unos límites de expresión. Recordemos las palabras del narrador:

¿De quién es la basura? ¿Tiene dueño la basura? ¿Tirar algo no es lo mismo que regalarlo? Me hacía estas preguntas para justificarme. En realidad yo sé que cuando un escritor se desprende de algún papel no lo hace para que alguien lo rescate y lo lea, sino todo lo contrario, para que nadie jamás llegue a leerlo. Lo mío era una intromisión, sin duda, pero la curiosidad era mucho más fuerte que yo, las ganas de saber mucho más hondas que las de respetar la intimidad. (Abad. 2000, p.19)

En vista de que *El basurero* cumple la función de editor, la interpretación que construye nos resulta dudosa, pues sabemos que ha modificado y eliminado algunos apartados con el fin de acomodar los papeles arrojados conforme a su arbitrio.²⁴ El lector-personaje busca adecuar los textos a sus pretensiones, invisibiliza ciertos rasgos textuales (como: espacios en blanco, textos considerados “inútiles”, o repeticiones “innecesarias”), ello le impide reconocer las múltiples maneras de

²³ Que consisten en forjar relaciones entre la vida y la escritura y consolidar una unidad temática, genérica y estilista en los fragmentos.

²⁴ El recolector reconoce su intervención en los textos al decir: “Con el perdón de Davanzati les voy a evitar a todos ustedes este tedio. Saco las tijeras corto la discusión y retomo el diálogo al final” (Abad, 2000, p. 81).

expresión que se configuran en los fragmentos. Pese a que la obra está organizada por el sesgo del narrador, esta no deja de mostrarse ambigua y fragmentaria.

En la determinación de borrar y mostrar se configura una partición de lo sensible por el hecho de hacer evidente lo que es digno de mostrarse y lo que debe velarse. Otra forma como opera la división de lo sensible es cuando el lector le da un lugar a eso que se consideraba desecho, es decir, visibiliza lo que otrora era considerado invisible. La división entre el objeto útil y lo inútil se desvanece, pues lo que es desechado por otro (en este caso Davanzati) puede ser puesto en el círculo de distribución de la palabra; es decir, los fragmentos han sido puestos en circulación, gracias a otro que le dio a la basura otro estatuto, el estatuto de escritura errante; en otras palabras, una escritura huérfana de un padre que tuviese la potestad sobre ella.

Por otra parte, el texto escrito por *El basurero* está fundado en la necesidad de responder a los intereses de unos posibles lectores. Fundamentalmente busca responder a las demandas de un editor e introducir al lector en una trama que carezca de ripios o palabras innecesarias. De esta manera lo manifiesta: “Yo tenía intenciones de transcribir este ensayo, pero el editor de este libro me ha dicho que no lo haga porque el trozo es extenso, los lectores se aburren, se distraen de la trama principal y el libro no se vende” (Abad, 2000, p 82).

Resulta fundamental preguntarnos: ¿A quién pertenecen los textos arrojados? Si dejan de ser de propiedad de Davanzati en el momento en que los bota a la caneca, entonces: ¿pertenecen al recolector? Resulta imposible reconocer la pertenencia del texto a uno u otro personaje, pues al quedar en la basura pueden ser tomados por cualquiera y dejan de pertenecer a un autor específico. La letra huérfana proclama no pertenecer a nadie, se moviliza de un lado a otro sin un destino trazado.

5.2. “Los lectores” según Davanzati

En los fragmentos encontramos diferentes alusiones al lector, tales como: la prefiguración de un receptor al momento de escribir; el desprecio por cualquier tipo de lector; y un desinterés por publicar los escritos y ser entregados a la industria editorial. En los fragmentos iniciales Davanzati

manifiesta que en otro tiempo tenía un interés por ser leído, recordemos uno de los textos iniciales que alude al respecto:

[...] Si lo publicara, admitiendo que alguien me lo quisiera publicar, lo primero que pensarían los críticos es que busco algún honor, reconocimiento, notoriedad, fama, plata. Y sí, eso es lo que buscan casi todos, eso es lo que yo mismo buscaba en otros tiempos. (Abad, 2000, p.22)

En esta cita encontramos que Davanzati escribía para obtener un resultado preciso y una satisfacción personal. En las indagaciones del narrador también identificamos que quería ver sus libros publicados; empero, Davanzati fue considerado un escritor fracasado pues su primera novela no tuvo éxito en ventas y los pocos ejemplares impresos quedaron sepultados en la feria del libro tras un desastre ocasionado en el lugar.

Podemos reconocer que en este momento la escritura de Davanzati estaba sustentada por un interés particular: buscaba lectores que lo siguieran. Esta motivación se desvanece cuando el acto de escritura se superpone a la eficacia que puedan tener sus escritos en unos posibles lectores, ante ello desdeña cualquier intromisión de un lector:

Las palabras de un muerto adquieren un peso que nunca tienen lo que dicen los vivos. En primer lugar, ya no las juzga ni la amistad ni la envidia, lo cual las aleja de esos vicios nefastos y opuestos que tiene la lectura: el dulce elogio, el agravio acrimonioso. [...] no basta el anonimato, mucho menos bastan los seudónimos (esa forma mal disfrazada de coquetería) para esquivar la peste de los juicios y de los prejuicios críticos; al contrario, el anónimo y el seudónimo inspiran aún más cautelas pues los lectores piensan que tras ellos puede estar escondido el amigo o el enemigo y entonces el cuidado llega hasta la exasperación del silencio o de las frases sin sentido, inconclusas, circunlocutorias, incluso al milagro retórico de escribir varias páginas completas que no signifiquen nada. (Abad, 2000, p.21)

Contrario al interés comercial que tenía antes de arrojar todo lo que escribía, en sus fragmentos se presenta un desprecio por ser leído, pues considera que en las críticas de la industria editorial se construyen interpretaciones y juicios excesivos en el intento de encontrar sentidos. Davanzati desprecia cualquier tipo de juicio que configure una interpretación sobre la escritura, sea este un

elogio o un agravio; esta posición lo lleva a arrojar sin dudar sus escritos a la basura, pues de esta manera evita que sean leídos. ¿No se lee aquí un límite de la escritura del régimen estético? Este límite es el silencio: el gesto de Davanzati lleva a la interrogación de las posibilidades de la escritura, porque el límite que él contempla es el silencio. También lo vio Rancière en el libro de libros de Mallarmé, cuando habla de un límite de la escritura que deviene en danza o en pintura.

En otro texto manifiesta:

No lanzo ningún pedido de auxilio, no pretendo que nadie me socorra, no tengo hambre de ojos que me salven y me lean, simplemente soy un náufrago que me relato a mí mismo que me muero de sed, mientras me estoy muriendo de sed. (Abad, 2000, p.21)

La intención que aparece aquí, consiste en desestabilizar la relación autor- lector en el que la escritura se produce para ser leída por otro; empero esta relación no se deshace si por azar, alguien encuentra los textos y son reconfigurados por ese lector.

Por otra parte, Davanzati renuncia a ser leído por las editoriales, él prefiere dejar a un lado las demandas que otrora le imponía esta industria, como: escribir de una manera específica, tener en mente un posible lector, conservar un tono particular... Su interés ahora consiste en entregarse a la escritura sin prever nada, su objetivo consiste en escribir por el simple hecho de escribir. Ante la pregunta: “¿por qué escribo?”, no le interesa encontrar respuestas.

De nuevo se manifiesta la palabra huérfana en los textos arrojados, pues vemos que no hay ningún interés por cautivar a un otro a través de la escritura, ni transmitir enseñanza alguna, más bien, se arrojan los textos queriendo anular cualquier receptor. En Davanzati hay un tránsito que parte del deseo por responder a las demandas del mundo editorial a escribir sin presuponer un destinatario o una intención específica y con ello dar cuenta de la escritura como palabra huérfana, expresiva y material.

5.3. El lector de *Basura* o una reflexión sobre la literatura

Con Rancière hemos podido reconocer que los textos configurados bajo el régimen expresivo le permiten al lector tener un panorama más amplio de la obra, desbaratando la idea de que un texto

se construye como una unidad orgánica fundada por causalidades, teniendo como precedente esto, como lectores nos podemos acercar a una obra como *Basura* sin llegar a prever un orden jerárquico sino por el contrario, reconociendo el desorden, la mudez, la orfandad, el primado de la *elocutio*, como los elementos que construyen una nueva forma de escritura que invita al lector a experimentar en el texto una nueva sensibilidad que bajo las determinaciones del antiguo régimen no era posible reconocer. A diferencia del lector consagrado que presupone el régimen representativo, en el que pareciera que puede ordenar su mirada con arreglo a una racionalidad, el lector del régimen estético puede deponer su mirada, sin mediación de la razón.

Las contradicciones, la materialidad de la palabra, los vacíos de sentido, entre otras manifestaciones, aparecen para dar cuenta de una nueva forma de escribir que trae consigo nuevos desafíos para el lector. Los nuevos desafíos surgen gracias a que el régimen estético ha configurado un nuevo reparto de lo sensible, es decir, ha eliminado la estrecha brecha entre unos modos de inteligibilidad y sensibilidad constreñidos para presentar una manera de escribir que abre las posibilidades de sentido y una manera de leer carente de reglas para la interpretación al encontrarse con vacíos de sentido y multiplicidad de manifestaciones petrificadas.

Después de realizar un recorrido por la guerra entre dos tipos escrituras; las manifestaciones del libro en pedazos; y algunas concepciones de lector que subyacen en *Basura*, vale la pena analizar cuál es el problema global que aparece en la novela. Consideramos que *Basura* problematiza la idea de la literatura presentando como pasa de ser un objeto digno de elogio o una fuente de conocimiento a ser un objeto desdeñado y convertido en desechos. ¿La literatura es basura? es la pregunta constante que la novela nos hace.

En la novela de Abad Faciolince se muestra un total descrédito por la literatura; se presenta como un objeto digno de admiración porque e daba cuenta de la realidad exterior y tenía una intencionalidad clara para el receptor. La novela presenta cómo se pierde la eficacia y la valoración de la literatura al carecer de un destinatario y una intención precisa. En ese sentido la literatura no puede entrar en un campo de visibilidad comprensible, sino que rompe toda posibilidad inteligible para mostrarse como puros desechos y fragmentos. Bajo esta reiteración de la materialidad de la obra literaria al que da lugar el desvelamiento de su dimensión de desecho, se manifiesta la diferencia entre leer como acto de ordenar un sentido, que está detrás, o más allá de la apariencia del signo (bajo el régimen representativo) y leer como "contemplar" (en el régimen expresivo),

contemplación de la obra en tanto que materialidad; como quien mira la basura que dice toda su verdad en tanto que arrojada. De allí que el lector del régimen estético tendría que acudir a otros artificios distintos al ejercicio racional para enfrentarse a la obra.

Por otra parte, encontramos varias características en la novela que vale la pena resaltar: *Basura* se constituye como una autorreflexión sobre su propio sentido y esto hace que se divida en dos voces discursivas opuestas que se interrogan por el lugar del autor, lector y obra. En efecto, la novela se constituye en una autorreflexión sobre la literatura misma que no podría hacer un texto construido bajo los cánones de la representación. Esta autorreflexión se presenta desde una perspectiva desesperanzada de la literatura, pues tanto el lector-personaje como el autor-personaje se encuentran con una producción literaria que rebasa los límites de la palabra y se presenta como incomprensible y fragmentada. Por otra parte, la novela no se muestra como una única historia y esto lleva al lector a encontrar una proliferación de historias sin una dirección precisa que, en definitiva, pone en duda las posibilidades de una novela de ficción cerrada que corresponde al régimen de representación.

Recordemos que el autor de *Basura* escribe un artículo titulado: *Una crisis de fe*, en donde reflexiona sobre su novela y el lugar de la literatura hoy. Allí manifiesta que la literatura y los escritores se han erigido a partir de una farsa que busca mostrar como los textos son objetos dignos de conocimiento porque generan un aporte a la humanidad. Para construir esta gran mentira, nos dice Abad, se ha puesto a los escritores en “unos pedestales ridículos” dándole así un valor excesivo a la literatura, valor que no debería atribuírsele. Abad afirma que la literatura se ha considerado un discurso grandilocuente digno de estudiar, pero se olvida que “no le ha hecho ningún aporte importante a la humanidad” (Abad, 2002, p.1).

Por otro lado, para Abad la literatura “Sabe manipular las palabras. Alguien capaz de manipular las palabras es capaz de convencer a otros de cualquier barbaridad. Las palabras crean ilusiones, las palabras sirven para decir mentiras y verdades” (2002, p.3). Por esta razón afirma que la literatura es una impostura que ha entrado en descrédito porque crea escenarios artificiosos. Para Abad la ficción es un montaje que engaña al espectador creyendo que aparece una verdad digna de admirar. Estas razones llevan al escritor colombiano a afirmar, desde una perspectiva negativa,

que la literatura está en crisis pues se evidencia un descrédito en el saber literario y una incredulidad de que pueda dar cuenta de la realidad.

El autor de *Una crisis de fe* reconoce en el artículo de manera implícita que la literatura hoy no puede cumplir con los propósitos que debía cumplir la palabra y esa es la razón de su crisis; esta nueva forma de tratar el lenguaje que no tiene una incidencia en la sociedad o “no genera un aporte importante a la humanidad” la ve con desencanto, debido a que la literatura pierde su sentido y finalidad; en contraposición a esta perspectiva, encontramos que Rancière también reconoce un cambio en el modo de tratar el lenguaje, pero a diferencia de Abad no lo ve con desesperanza o desasosiego, sino como el surgimiento de un nuevo régimen de identificación que rompe los límites de conveniencia entre el tema, el género y el estilo y esta ruptura libera a la palabra hacia una plena autonomía permitiéndole al lector juzgar su realidad de una manera más amplia. En suma, Abad termina inmerso en el régimen estético, pero lo vive con angustia en tanto que Rancière lo ve, lo describe y lo piensa como un futuro de la literatura.

Finalmente vale la pena preguntarnos: ¿Por qué encontramos una correspondencia entre la teoría rancieriana y la novela *Basura*? Reconocemos que tanto la propuesta teórica del filósofo francés como la novela de Abad identifican un mismo problema: un quiebre entre dos modos de escritura que se contraponen, un quiebre estructural que es fundamental reconocer y analizar. Esta escisión se evidencia en *Basura* en la pugna entre dos voces que ponen en cuestión el lugar del autor y del lector en la literatura. Por su parte, Rancière propone dos regímenes de identificación de las artes para señalar una guerra de escrituras que trae consigo la aparición de la literatura. Consideramos que la novela interroga al lector sobre los distintos modos de configuración de la literatura, y con ello sus contradicciones y posibilidades; asuntos de los que también se ocupa Rancière, pero a partir de un andamiaje teórico particular.

El desajuste en el reparto de lo sensible se evidencia en el momento en que cambia la relación entre el lector y el autor. Davanzati no escribe con la pretensión de ser leído o de publicar sus textos; y el lector no accede a un texto compacto sino por pedazos; además de eso, el lector ocupa el lugar del autor, pues se encarga de editar y organizar los fragmentos en un solo volumen. Cada personaje establece una manera particular de organización de lo común: esto son, los textos arrojados. Este objeto litigioso irrumpe en la lógica racionalizadora y estructurada de *El basurero* y logra desestabilizar sus modos particulares de comprensión. En la novela el régimen estético

sucumbe y la última palabra queda para el régimen representativo, pues no se evidencia un efecto emancipatorio en el lector de los fragmentos, empero, aquí es necesario señalar que el problema no reside en que los fragmentos no sean analizados por *El basurero* desde una perspectiva expresiva, sino que los lectores evidenciamos un rompimiento de las normas que abre el mundo.

Basura en su configuración global da cuenta de una potencialidad: los fragmentos se vuelven para nosotros los lectores en una posibilidad emancipatoria, pues al identificar diferentes modalidades de escrituras, encontramos en lo inconcluso y fragmentario del mundo una riqueza desbordante; o en la tensión entre dos cosas que parecerían contrapuestas una coexistencia; o la posibilidad de reconocer que lo que se considera inútil en la vida conserva una utilidad, tal como la basura que encontró el basurero y la convirtió en obra.

Conclusiones

En las anteriores páginas nos propusimos reconocer cómo la teoría del filósofo francés Jacques Rancière se verifica en la novela *Basura* de Héctor Abad Faciolince. Identificamos que la propuesta rancieriana se pregunta por los problemas y concepciones que giran alrededor de la literatura y cómo estos se localizan en la narración de la novela.

A partir de la relación que establece Rancière entre política y estética y un dispositivo teórico fundamental denominado “partición de lo sensible”, el trabajo permitió mostrar las modalidades de tratamiento del lenguaje y de qué manera se evidencia un ejercicio de poder en la palabra, esto con base en dos divisiones de lo sensible fundamentales: el régimen representativo y el régimen estético. La diferencia radical entre los dos regímenes está en los objetivos que se proponen, sus modos de proceder y en que las manifestaciones del lenguaje que opera en cada uno están en oposición, y por consecuencia dan lugar a la guerra de escrituras. Los regímenes no se presentaron como simples definiciones aisladas de la estructura teórica rancieriana, sino que dieron cuenta que en el campo del lenguaje operan modos problemáticos que están en tensión.

Reconocimos que el surgimiento del régimen estético rancieriano nos dota de nuevas posibilidades para enfrentarnos a una obra literaria, pues nos permite sobrepasar las estructuras rígidas y limitantes que organizan la obra como una unidad encerrándola en prescripciones inamovibles (como lo son los principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad) y permite encontrar un universo de manifestaciones de la escritura que se pregunta por su misma constitución dada la autonomía con la que opera la palabra tal autonomía contiene un potencial emancipatorio que llevar al lector a repensar sus formas de comprender la realidad

Tanto la guerra de escrituras como las nuevas posibilidades de lectura que inaugura el régimen estético, nos permitieron verificar cómo la teoría rancieriana se manifiesta en la novela de Abad Faciolince de la siguiente manera: la guerra de escrituras entre dos estructuras discursivas denominadas régimen representativo y régimen estético se identificó en la oposición entre las dos voces narrativas que aparecen en la novela: la del narrador- basurero y la del escritor llamado Bernardo Davanzati; la unidad entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, se manifiesta en el narrador-

personaje en el que vemos que corresponden sus textos bajo esa estructura; esto se opone a la autonomía y el desorden de la palabra que se reconoce en los fragmentos arrojados a la basura. En segundo lugar, la eclosión del régimen estético nos permitió reconocer cómo en la novela opera el “libro en pedazos” rancieriano en los fragmentos arrojados por Davanzati por caracterizarse por ser inconclusos, fragmentarios y carentes de un destinatario. Finalmente, señalamos que tanto el régimen estético como el régimen representativo producen un tipo de lector particular que se manifiestan en la manera como los personajes de la novela interpretan los textos que allí circulan. También identificamos que la novela de Abad Faciolince se construye como una reflexión sobre su propio sentido preguntándose por las problemáticas y cambios que la atraviesan.

En síntesis, encontramos cómo la propuesta teórica de Jacques Rancière opera en una novela que intenta dar cuenta de las pugnas que se establecen entre un autor, obra y lector. Anudado a ello, reconocimos cómo la teoría estudiada nos ofrece un nuevo panorama para acercarnos a las obras literarias dado que presenta nuevas posibilidades interpretativas a partir de la aparición del régimen estético.

Bibliografía

Abad, H. (2000). *Basura*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

Abad, H. (2002). Una crisis de fe. *El Malpensante*. No 38, mayo 1 a junio 15 de 2002a. Recuperado el 21 de octubre de 2017, Disponible en http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2176.

Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid, España: Ismo.

Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balzac, H. (1967). *La piel de zapa*. España: Bruguera.

Barthes, R (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Cervantes, M (1955). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Juventud.

Flaubert, G. (1982). *Madame Bovary*. Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra.

Flaubert, G. (2008). *Un corazón sencillo*. Bogotá, Colombia: Universidad nacional de Colombia, Colección Señal que Cabalgamos.

González, A. (2011). Héctor Abad Faciolince. Basura y la crisis de fe literaria (ensayo de interpretación). *Grafía, Cuaderno de trabajo de los profesores del departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia*. 8, 127-139.

Horacio, (1974). *Arte poética y otros poemas*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo

Monroy, L. (2014). Entre el artista y el crítico: Basura de Héctor Abad Faciolince. *La Palabra* (25), 57-68.

Nancy, Jean Luc. Lacoue-Labarthe Philippe (2012). El absoluto literario. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.

Rancière, J. (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2014a) *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2005a). *El inconsciente estético*. Buenos aires, Argentina: Del estante.

Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal

Rancière, J. (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos aires, Argentina: Capital intelectual

Rancière J. (2000). *La división de lo sensible: Estética y política*. Recuperado de: <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf>

Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora

Rancière, J. (2008). No existe lo híbrido, sólo la ambivalencia. Entrevista con Sadeep Dasgupta.

En *Fractal* 48 Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Jacques%20Ranciere.html>

Rancière, J. (2011c). *Políticas de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal

Rancière, J. (2014b). Política de la ficción. *Revista de la Academia*. (18), 25-36.

Rancière, J. (2005b) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Platón, (1871). *Obras completas*. Madrid, España: Edición de Patricio de Azcárate

Proust, M. (1986). *En busca del tiempo perdido*. Madrid, España: Alianza

Viviescas, V. (2011). La literatura y el cambio de paradigma en el régimen estético según Jacques Rancière. *Literatura: Teoría, historia, crítica*. (13), 13-46.